MARIN STOIAN

GENURI ZIARISTICE

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
STOIAN, MARIN
Genurile ziaristice: note de curs / Marin Stoian.
Bucureşti. Editura Fundaţiei „România de Mâine", 2004 76 p.
20.5cm Bibliogr

ISBN 973-582-575-9 general Voi. I - 2004 -
ISBN 973-582-8 **5-3**

070.41

ISBN 973-582-886-3

UNIVERSITATEA *SPIRU HARET*
FACULTATEA DE FILOSOFIE - JURNALISM

MARIN STOIAN

<titlu> GENURI ZIARISTICE

NOTE DE CURS

<titlu>anul I.

EDITURA FUNDAŢIEI *ROMÂNIA DE MÂINE*
Bucureşti, 2004

<titlu> CUPRINS

ŞTIREA

1. Definiţie; trăsături şi funcţii specifice; delimitarea de alte genuri ziaristice

Ştirea este genul ziaristic fundamental, fără de care comunicarea de masă, presa îndeosebi. îşi pierde raţiunea de a fi. Fără a intra aici într-un discurs teoretic despre funcţiile presei, să amintim, totuşi, că principalele rosturi ale acesteia sunt informarea privind actualitatea şi comentarea acesteia. Or. dacă în absenţa comentariului, presa (cu siguranţă cea cotidiană, care constituie domeniul de referinţă al preocupărilor noastre teoretice) ar putea supravieţui. în absenţa informării, al cărei gen ziaristic principal este ştirea, ziarele şi-ar înceta apariţia. (A se vedea şi ambiţia majorităţii cotidianelor noastre de a-şi înscrie pe frontispiciu informarea ca unic scop al propriului demers publicistic).

„Noi informăm, comentariul îl faceţi dumneavoastră!" - este sloganul folosit de multe instituţii de presă. Un slogan care ar susţine contrariul: ..Noi comentăm, informaţia v-o procuraţi singuri!" este de neconceput.

Numai că şi prima variantă trebuie citită cu mari rezerve. întrucât dacă ştirea ca atare este un demers pur informativ, promovarea ştirii poartă un apăsat comentariu. Spune-mi ce ştiri promovezi, ca să-ti spun ce politică editorială faci!

Punând, deocamdată. în paranteză dimensiunea comentativă a ştirii. genul ca atare rămâne principala formă de expresie ziaristică destinată informării. De unde şi sinonimia informaţie-ştire în limbajul redacţional curent. Sinonimie care nu funcţionează, însă, la nivel teoretic. întrucât informaţia are un înţeles mult mai larg decât ştirea. ,.într-un prim sens. informaţia numeşte un element particular de cunoaştere sau de judecată, accesibil oricui, sub orice formă. în altă accepţie, informaţia delimitează o nevoie socială de comunicare între membrii unei colectivităţi sau între diversele grupuri ale societăţii. In fine, termenul de informaţie vizează

ansamblul mijloacelor şi instrumentelor care asigură. într-o societate dată, comunicarea între oameni" (J.G. Padioleau, 1973).

De altfel, limba, în ţări cu o bogată tradiţie de presă, face delimitarea între informaţie şi ştirea de presă, distincţie pe care o întâlnim în franceză: *informaţion-nouvelle:* în engleză: *information-news;* în italiană: *informazione-notizia,* în spaniolă: *informacion-noticia* etc.

In limba română am optat pentru „ştire". întrucât, spre deosebire de „informaţie", termenul trimite univoc, la genul ziaristic în discuţie.

In primă instanţă, ştirea este punerea în formă, prelucrarea şi structurarea datelor unui eveniment real într-un discurs purtător de sens şi materializarea acestui discurs pe un suport media. Cu alte cuvinte, ştirea este documentul obţinut în urma trecerii unui eveniment real într-un eveniment mediatic.

în pofida aparenţelor, trecerea în discuţie este departe de a fi una pur mecanică şi perfect inocentă. Chiar dacă „Facts are sacred"- cum sună un slogan al presei anglo-saxone, împărtăşit la nivelul deontologiei profesionale, de toată lumea presei, -teoreticieni şi profesionişti deopotrivă-nu trebuie ignorat faptul că, pornind obligatoriu de la fapte, se pot construi discursuri total divergente şi chiar contradictorii. Mai întâi, prin alegerea evenimentelor reale care sunt trecute în evenimente mediatice, mai apoi, prin ierarhizarea acestora din urmă. (Exemplul limită îl constituie presa regimurilor totalitare, în care discursul este mereu într-o flagrantă contradicţie cu faptele în care se originează).

A informa înseamnă a alege din lumea întâmplărilor reale acele fapte care pot face subiect de ştire. Acesta este momentul care justifică afirmaţia lui Albert Camus. potrivit căreia ziaristul este „istoricul clipei", nu grefierul acesteia. Pentru ca faptul ales să aibă, într-adevăr, însemnătate publicistică, ziaristul trebuie să-i descifreze sensul, semnificaţia, noutatea, exemplaritatea, mecanismele de producere, consecinţele.

Considerând îndeplinit acest complex şi complicat proces de semnificare a faptului trecut în ştire, ne aflăm, totuşi, în faţa unei imense plaje opţionale: de la evenimentul în care se joacă soarta planetei, să zicem, până la faptul divers, insolit şi periferic. Dar, cum măcar din raţiuni fizice în lumea evenimentelor mediatice nu poate încăpea întreaga lume a evenimentelor reale, limitele alegerii faptelor care devin ştiri sunt riguros stabilite de conceptul central al oricărei activităţi de presă: actualitatea.

Teoreticienii comunicării de masă definesc actualitatea- în afara căreia nu există eveniment mediatic - prin *interes, noutate şi oportunitate.*

în articolul-program al ziarului „Dimineaţa'" (an I. nr. 1,2 febr. 1904) se consemna rostul noului cotidian: ,,un ziar care să apară în zori de zi în calea oricărui cetăţean, în orice colţ al ţării, pretutindeni, şi să-1 iniţieze în tot ce s-a petrecut de ieri şi până azi, peste zi şi peste noapte...."

Regăsim, aici. definirea *actualităţii* în notele ei fundamentale: *noutatea* (tot ce s-a petrecut de ieri şi până azi) şi *interesul* (să apară ... în calea oricărui cetăţean).

Noutatea de presă este, aşadar, nou-întâmplatul, condiţionat de periodicitatea apariţiei: pentru un ziar - de ieri şi până azi: pentru un săptămânal care apare miercurea, să zicem, - de miercurea trecută şi până miercurea aceasta. Mai departe nu se poate merge, întrucât am ajunge la „anale" care. apărând o dată pe an, ar presupune că noutatea este ceea ce s-a întâmplat de-a lungul unui an de zile. Or, existenţa cotidianelor epuizează noutatea de presă, publicaţiilor cu o periodicitate mai largă rămânându-le doar dimensiunea comentativă a discursului de presă. (Deja am forţat oarecum nota în cazul săptămânalelor, care, promovând într-o anumită măsură şi ştirea, o fac, de regulă, sub forma unei reviste a presei cotidiene).

Dacă rămânem la domeniul nostru de referinţă: ziarul de informare generală, noutatea de presă ca „tot ce s-a petrecut de ieri şi până azi" trebuie amendată în cel puţin două privinţe.

Una ar fi aceea că noutatea de presă, ca element constitutiv al actualităţii, poate fi şi una de durată, în cazul evenimentului de permanentă semnificaţie socială pe o anume perioadă de timp. (Tranziţia în ţările post-comuniste este mereu de actualitate, un fel de noutate permanentă a unei perioade istorice al cărei sfârşit, cel puţin la noi, nu se întrevede cu oarecare claritate).

Cea de-a doua privinţă, în care trebuie amendată accepţia de mai sus a noutăţii, este că nu chiar *tot ce se întâmplă* poate forma subiect de discurs ziaristic, întrucât ziarul se adresează „oricărui cetăţean, în orice colţ al ţării". Aici apare cel de-al doilea element constitutiv al actualităţii, *interesul.* Ca să fie receptat de *orice cetăţean,* discursul de presă trebuie să-i intereseze pe *toţi cetăţenii.*

Noutatea de presă este, aşadar, noutatea care poate interesa publicul mass media, un public al cărui prim element definitoriu este numărul mare.

Noutatea de presă este, deci. *noutatea de interes obştesc,* sintagmă care defineşte în mod riguros actualitatea criteriul suprem al trecerii faptului de viaţă în ştire de presă.

Cu o singură corecţie. însă: *oportunitatea* difuzării, pentru că există ştiri care îndeplinesc atât condiţia de noutate, cât şi pe cea de interes obştesc, dar care nu pot fi mediatizate, cel puţin pentru moment întrucât consecinţele difuzării în public a ştirii cu pricina ar putea prejudicia interese superioare celui privind informarea cetăţeanului. (Presupunând că un ziarist ar intra în posesia unei informaţii, potrivit căreia în următoarea oră ar avea loc un cutremur catastrofal, este sigur că într-o metropolă, fie şi de talia Bucureştilor, publicarea ştirii ar produce, prin consecinţe, mai multe victime decât cutremurul însuşi).

Ajunşi aici. putem propune următoarea definiţie: *ştirea de presă este relatarea concisă a unor fapte de actualitate care, prin noutate şi interes, contribuie la formarea opiniei publice cuprhire la realitatea curentă.*

Culegerea şi redactarea ştirilor reprezintă piatra de încercare în formarea ziariştilor, garanţia supremă a reuşitei într-o profesie care are ca prim scop informarea. Printre multe alte calităţi, ziaristul trebuie să fie dotat cu ceea ce profesioniştii breslei numesc ,.simţul ştirii", fără de care dorinţa de a profesa ziaristica este serios handicapată.

Ceea ce nu înseamnă că. pentru a funcţiona eficient, simţul ştirii nu trebuie dublat de o temeinică pregătire profesională. Dimpotrivă! (Altfel, chiar şi aceste sumare adnotări teoretice în marginea ştirii de presă şi-ar pierde rostul).

2. **Structura ştirii; tehnici de redactare; titrarea ştirii de presă**

Din punct de vedere tehnic, orice ştire de presă este menită să răspundă la întrebările pe care cititorul şi le pune în legătură cu un eveniment: CINE (este autorul faptei), CE (s-a întâmplat), UNDE (s-a petrecut întâmplarea),CÂND (a avut loc), DE CE (s-a putut întâmpla), CUM (s-a desfăşurat)? Fără răspunsurile la aceste întrebări, sau măcar la primele patru, nu există ştire de presă. Dacă răspunsurile la ultimele două întrebări pot fi amânate pentru o nouă ediţie a ştirii, ele solicitând, de regulă, un timp de documentare mai îndelungat decât cel permis de urgenţa informării, răspunsurile la primele patru întrebări sunt absolut obligatorii.

Ceea ce nu înseamnă că în practica la zi a presei noastre (şi aiurea), nu circulă ştiri frustrate de cel puţin unul dintre răspunsurile obligatorii.

Deşi s-ar părea la nivelul bunului simţ, că o propoziţie (care, la limită, poate fi o ştire de presă) nu poate fi concepută fără subiect şi predicat, în presa noastră (şi a lumii) mai găsim şi texte care anunţă că s-a întâmplat ceva. fără a numi şi subiectul responsabil de întâmplarea cu pricina. (Circulă, în pagini de ziar. întâmplări care par a se fi născut prin generaţie spontanee, în spatele cărora se ascund personaje doar ipotetice, sau excesiv misterioase: ,.Oculta Mondială a hotărât ca România să".....sau „Despre cetăţeanul X se spune că"...etc).

Şi mai surprinzătoare sunt textele care - din interese promoţionale. de regulă - promovează subiecţi cărora le lipseşte predicatul; deşi nu au făcut nimic demn de semnalat aceştia umplu spaţii tipografice (sau de emisie) demne de o cauză mai bună. (Aşa se explică o glumă destul de veche, care zice că: citeşti ziarul, dai de X; deschizi radioul - acelaşi; dai drumul la televizor - tot el; ţi-e teamă să mai deschizi şi frigiderul, că te poţi aştepta să dai. nas în nas, cu acelaşi personaj). Cât priveşte atributele şi complementele, în pofida *imperativului teoretic al datării şi localizării ştirii de presă,* când şi când, în ziare ba ni se spune că, undeva, cineva a tăcut ceva. fără a se specifica şi când, aruncând ştirea în timpuri care pot fi demult ieşite din actualitate, fie ni se spune că, la o dată anume, cineva a făcut ceva, fără a se specifica şi unde, proiectând ştirea în arii geografice aflate prea puţin sau deloc în interesul cititorului.

Revenind la situaţia normală. în care ziaristul se află în posesia tuturor datelor reclamate de cititor. punerea lor în pagină este ghidată de gestionarea interesului. Oricât ar fi de interesantă în sine, o ştire poate fi „omorâtă'" de inabilitatea ziarului de a grada elementele de interes, astfel încât cititorul să fie incitat la lectură şi determinat s-o continue cu o curiozitate crescândă.

Din această perspectivă, practica presei a impus, pentru ştire, o structură în două trepte: a) *introducerea* sau capul ştirii (purtând, mai pese tot

---

Sursele ştirii de ziar - canal al comunicării de masă care ne interesează aici -sunt de două feluri: a) *ale redacţiei,* însemnând aparatul redacţional (prezenţa ziaristului pe teren). corespondenţii de presă şi ziariştii colaboratori; b) *exterioare redacţiei,* însemnând agenţiile interne şi internaţionale de presă, documentele oficiale, buletinele şi publicaţiile diferitelor instituţii, serviciile de presă sau de relaţii publice ale acestora precum şi cititorii, prin scrisorile adresate redacţiilor.

şi din ce în ce mai des, denumirea engleză de *lead);* b) *corpul* ştirii, care dezvoltă introducerea.

Introducerea ştirii (sau *lead-u*) este nucleul informativ esenţial, care sintetizează principalele informaţii. Ea îndeplineşte funcţiile: a) de a surprinde esenţa faptului de viaţă, conţinând răspunsurile la întrebările CINE, CE, UNDE. şi CÂND; b) de a acroşa cititorul la lectură.

Prima funcţie presupune inventivitate şi inteligenţă. Cea de-a doua se bazează pe arta sau măiestria ziaristului.

Ierarhia răspunsurilor la întrebările enunţate deja ţine de valoarea, de semnificaţia, de importanţa datelor aflate în posesia ziaristului. Există cazuri în care publicul este interesat, în primul rând, de CINE a făcut ceva, după cum există şi cazuri în care interesul prioritar este axat pe răspunsul la întrebarea CE, sau CÂND, sau UNDE.

Odată formulat paragraful introductiv, ziaristul îşi dezvoltă ştirea, având grijă să păstreze caracterul unitar al textului, coerenţa lui logică şi să acopere cu informaţii toate centrele de interes public legate de faptul relatat.

Corpul ştirii conţine: date care explică şi aprofundează introducerea; explicaţii care ajută la situarea evenimentului în context (antecedente, circumstanţe, consecinţe):detalii secundare, care întregesc imaginea faptului relatat.

în funcţie de actualitatea faptului relatat, de cantitatea de informaţii certe cu privire la el, precum şi de caracterul său inedit sau aşteptat, practica scrisului de presă a cristalizat trei tehnici fundamentale de redactare a ştirii de presă: *piramida răsturnată, piramida normală şi tehnica mixtă.*

începem enumerarea tehnicilor de redactare cu *piramida răsturnată*-cunoscută şi sub denumirea de tehnica americană sau „tehnica lead" -întrucât este cea mai răspândită. Ea constă în prezentarea informaţiei de bază în chiar introducerea ştirii, după care urmează date explicative, complementare, de context, alte detalii.

Această tehnică răspunde în modul cel mai adecvat aşteptărilor lectorului modern, mereu în criză de timp şi aflat permanent sub tirul masiv al bombardamentului informaţional , care vrea să afle repede (eventual între două staţii de metrou) CE s-a întâmplat şi abia apoi, în ipotetice clipe de răgaz, DE CE şi CUM.

în cazul evenimentelor aşteptate, despre care informaţia de bază a fost deja livrată publicului (uneori concomitent cu desfăşurarea sa, posibilitate la îndemâna radioului, să zicem),punerea în pagini de ziar a ştirii uzează, de

regulă, tehnica *piramidei normale,* conform căreia ştirea începe cu răspunsul la întrebările DE CE şi CUM, explicând circumstanţele, contextul, „istoria" faptului, lăsând pentru finalul ştirii, sau „baza piramidei", elementul informativ principal.

în sfârşit, ştirile ample, de sinteză, impun, de regulă, în procesul redactării, *tehnica mixtă* sau „forma-vagon", care constă în elaborarea mai multor paragrafe, fiecare conţinând, în detaliu, răspunsul la una dintre întrebările pe care şi le pune publicul mass media pe marginea unui eveniment de actualitate. Reuşita unui asemenea tip de ştire este condiţionată de respectarea a două reguli de bază: cea a *unităţii paragrafelor,* presupunând că fiecare paragraf are un înţeles de sine stătător, şi cea a *continuităţii paragrafelor,* care reclamă înlănţuirea logică a acestora, pentru a se asigura coerenţa de ansamblu a ştirii.

Indiferent de tehnica folosită, unul dintre cele mai importante momente ale redactării unei ştiri de presă este *titrarea.* într-un timp căruia i-a plăcut să se numească „secolul vitezei", când, cu siguranţă în ultima vreme, lectura presei devine din ce în ce mai mult lectura titlurilor de presă, titlul este obligat să-şi asume sarcini de o complexitate mereu crescândă, ajungând, la limită, să se poată chiar lipsi de ştirea pe care o presupune. (Există ziare a căror lectură poate fi considerată încheiată după parcurgerea titlurilor, după cum există şi un public care „citeşte" presa prin intermediul radioului sau televiziunii, care, făcând „revista presei", anunţă sumarul titlurilor din presa zilei).

Astfel, reprezentând puntea de legătură între cititor şi ştire, titlul îndeplineşte următoarele funcţii: *pune în evidenţă importanţa ştirii şi sugerează conţinutul acesteia: incită la lectură; constituie un element grafic de agrementare a paginii de ziar.*

în practica de presă curentă, pentru a facilita lectura, titlul ştirii poate fi descompus în mai multe elemente: *supratitlul,* care răspunde la întrebările CÂND şi UNDE, *titlulpropriu-zis,* care răspunde la CINE şi CE şi *subtitlul,* care răspunde la DE CE şi CÂND. Lor li se poate adăuga un sumar al principalelor informaţii ale ştirii (numit, în secretariatele de redacţie, bumbistică)

Cele patru elemente ale titlului, fără a fi toate laolaltă obligatorii, pot constitui, prin jocul caracterelor şi al corpurilor de literă, precum şi prin culoare, acel context grafic în stare să alunge monotonia formală a paginii de ziar.

Mai mult artă decât meserie, mai mult inventivitate decât rutină, titrarea ştirii de presă are. totuşi, câteva imperative care, dacă nu asigura cu certitudine succesul, înlătură (sau măcar limitează) eşecul. Astfel, teoreticienii mass media (vezi şi Louis Guerv, *Pratique de secretariat de redaction,* PUF, Paris. 1973. p. 83 şi unii.) consideră că. pentru a-şi îndeplini funcţiile specifice, un titlu trebuie să îndeplinească următoarele calităţi: *să aibă o cât mai deplină acoperire in conţinutul ştirii: să nu fie vag, prea general, şi să conţină o informaţie: să fie uşor de citit şi de înţeles; să fie concis şi să aibă neapărat un verb la diateza activă.*

In ciuda acestor exigenţe, în practica la zi a presei noastre găsim, nu de puţine ori: titluri care, în ignorarea unei minime deontologii profesionale, anunţă cu litere de-o şchioapă „bombe" care nu explodează nicicând; titluri care aruncă cititorul într-un orizont atât de general, încât îl dezinteresează de acel ceva anume, care ar trebui să fie conţinutul ştirii: titluri care nu pot fi înţelese decât cu ajutorul enciclopediilor, al dicţionarelor tehnice sau al celor explicative ale limbii române; titluri care. prin absenţa verbului şi abuzul de substantive-adjectivate, în loc să sublinieze acţiunea - elementul de cel mai mare interes al oricărei ştiri-mai degrabă „omoară" evenimentul. transformându-1 într-un static şi inert bun de inventar.

3. **Tipuri de ştire; criterii de departajare; specificităţi de canal**

Teoria comunicării mass media operează, pentru departajarea internă a ştirii de presă, cu mai multe criterii, dintre care cel puţin trei întrunesc consensul teoreticienilor genului şi sunt preluate în limbajul curent al practicii de presă.

Un prim criteriu este cel al *tematicii* abordate. Conform acestui criteriu, există tot atâtea tipuri de ştire câte arii tematice majore abordează genul: *ştirea politică, ştirea economică, ştirea socială, ştirea culturală, ştirea sportivă* etc.

Un al doilea criteriu este cel al *structurii,* care împarte ştirile de presă în două tipuri: *ştirea simplă* (sau flash-ul), care anunţă succint un eveniment în datele lui esenţiale şi *ştirea multiplă* (sau complexă), care relatează un eveniment în toate elementele sale semnificative.

Din aceeaşi perspectivă, teoria presei inventariază şi alte modalităţi de existenţă a ştirii, ţinând de ştirea complexă:

- *minuta,* dare de seamă amănunţită a desfăşurării cronologice a unui eveniment de largă semnificaţie socială;

- *grupajul de ştiri,* compus din mai multe ştiri care abordează aceeaşi arie tematică, dând cititorului posibilitatea de a regăsi mai uşor, în conţinutul ziarului, tematica preferată:

- *revista presei,* modalitate de prezentare a actualităţii prin republicarea (ca atare sau prelucrate, dar cu menţionarea expresă a sursei) a celor mai importante ştiri apărute în alte publicaţii. Revista presei este curentă în publicaţiile săptămânale, care fac apel la ştirile apărute în cotidiane. dar apare uneori şi în publicaţiile cotidiene, mai ales ca atitudine faţă de ştirile tipărite în celelalte ziare;

-faptul divers, singurul tip de ştire care presupune o atitudine explicită a autonilui faţă de faptul relatat, atitudine realizată prin mijloace de expresie literară.

în sfârşit, cel de-al treilea criteriu de departajare internă a ştirii este *canalul de difuzare* care, în accepţia clasică, distinge: *ştirea de agenţie, ştirea de presă scrisă, ştirea de radio şi ştirea de televiziune.*

La o primă aproximare, fiecare canal de difuzare are locul său propriu şi funcţia sa specifică în cadrul informării de masă: agenţia de presă monitorizează, radioul anunţă, televiziunea arată, iar ziarul explică un eveniment.

Aceasta este singura perspectivă din care vom aborda, aici, aceste tipuri de ştire, întrucât în teoria presei, lor le sunt dedicate secţiuni speciale, care se ocupă de specificităţi le de canal ale comunicării de masă.

Ştirea de agenţie - agenţia de presă fiind principala furnizoare de ştiri pentru celelalte canale ale comunicării de masă - este rezultatul monitorizării evenimentului. Principala sa caracteristică este aceea că. pe măsura acumulării de noi evenimente, revine asupra faptului relatat. Astfel, chiar şi în cursul aceleaşi zile, pe măsura derulării evenimentului, agenţia produce, de regulă, o ştire de anunţ (flash), mai apoi o ştire mai amplă, care adaugă noi elemente care au apărut pe parcurs şi, la închiderea ..ediţiei", o ştire de sinteză (eventual însoţită de fotografii), care epuizează centrele de interes legate de subiectul abordat.

Ştirea radiofonica, beneficiind de un canal de comunicare în stare, din punct de vedere tehnic, să producă o ştire concomitent cu deailarea evenimentului relatat, este, de regulă, o ştire de anunţ (un flash, aşadar), care are drept caracteristici principale: *universalitatea* (înţelegând prin aceasta că,

pe cale radiofonică, se poate transmite orice, oricând şi oriunde), *efemeritatea* (datorată faptului că ştirea de radio, neavând un suport durabil de înmagazinare de către ascultător, aşa cum este ziarul pentru cititorul de presă scrisă, de pildă, nu se poate baza decât pe memoria publicului, care. în condiţiile actualului bombardament informaţional, este prin forţa lucrurilor, extrem de scurtă); *continuitatea* (impusă de efemeritatea ştirii radiofonice, şi care presupune reluarea ştirii, de mai multe ori. pe parcursul aceleaşi zile).

Din punct de vedere stilistic, pentru a se menţine în parametrii caracteristici definitorii, ştirea radiofonică - produsă pentru a fi ascultată -impune *oralitatea* drept principală modalitate de redactare. Aceasta presupune utilizarea unor termeni concreţi, a unui vocabular accesibil ascultătorului cu pregătire culturală medie, a unor propoziţii sau fraze scurte, precum şi evitarea aglomerărilor de cifre, termeni tehnici sau concepte abstracte.

întrucât nu are titlu, ştirea radiofonică este ţinută să acorde o importanţă deosebită introducerii (lead - ului), care trebuie să-şi asume şi funcţia de invitaţie la audiere.

Un tip de ştire specific doar radioului este *iristantaneul radiofonic,* aflat la graniţa dintre ştire şi reportaj, care presupune prezentarea ştirii într-o ambianţă sonoră proprie desfăşurării evenimentului relatat. (Ambianţa sonoră a unei manifestaţii de stradă, sau a unei întâlniri sportive, să zicem, spune uneori mai mult decât textul ştirii).

Ştirea de televiziune este singura ştire care beneficiază de serviciul a trei componente principale: imaginea, cuvântul şi sunetul, de unde şi impactul său foarte puternic asupra publicului. (Să nu uităm că, în strada bucureşteană s-a strigat de multe ori: „Cu televizorul, aţi minţit poporul!"')

întrucât preocupările noastre teoretice vizează, aici şi acum, scrisul ca act de comunicare, ne vom apleca doar asupra textului ştirii de televiziune, lăsând în seama celor care se ocupă de specificul de canal al comunicării de masă (al televiziunii, în speţă), imaginea şi sunetul. Aşadar, vom încerca să explicităm, aici, doar funcţiile pe care este chemat să le joace textul într-o ştire televizată. Or. - aşa cum cei mai mulţi teoreticieni ai comunicării televizuale sunt de acord -, aceste funcţii sunt:

- *generalizarea^* care constă în depăşirea concreteţii imaginii spre afirmaţii de ordin general, care pot explica istoria, cauzele sau consecinţele evenimentelor;

- *concretizarea,* prin care se atribuie date de identificare, nume şi adresă, unor imagini prin sine însele anonime;

- *interpretarea dirijată,* însemnând că imaginile, de regulă polisemani - tice, pot fi interpretate, cu ajutorul textului. în sensul dorit de emiţător. Aici se găseşte graniţa, destul de pennisivă. dintre persuasiunea legitimă şi manipularea oneroasă a publicului;

- *suplimentarea* ştirii cu informaţii care nu se găsesc în imagine, dar sunt indispensabile înţelegerii evenimentului.

Ştirea de presă scrisă (de ziar. în cazul nostru),suportând concurenţa radioului şi a televiziunii, este obligată să pună accentul pe răspunsurile la întrebările DE CE şi CUM. Ea este ţinută: să sublinieze acele elemente ale evenimentului care nu pot fi transmise prin intermediul radioului sau al televiziunii; să facă delimitări, comparaţii cu evenimente similare; să evidenţieze antecedentele, implicaţiile, perspectivele evenimentului; să explice de ce şi cum a fost posibil evenimentul relatat. îndeplinirea acestor deziderate este avantajată de faptul că. spre deosebire de ştirea de radio sau ştirea de televiziune, ştirea de ziar poate fi recitită, adnotată sau comentată pe bază de text.

Spre deosebire de toate celelalte genuri ziaristice, ştirea este genul judecăţilor de existenţă, judecăţile de gust sau judecăţile de valoare fiindu-i cu desăvârşire improprii.

Ştirea relatează, nu comentează. (Cu excepţia de rigoare, care se numeşte ..Faptul divers'"). în practica presei, însă, cu titlu de ştire, un ziar scrie că: „în goana disperată după bani. Executivul a emis o nouă Ordonanţă de Urgenţă, care...", un altul ne împărtăşeşte că ..Aflăm cu indignare, din surse care vor să-şi păstreze anonimatul...", un al treilea ne informează că „Cel mai bun film al stagiunii rulează la...", toate ignorând, din motive care ţin fie de lipsa profesionalismului, fie de precara asumare a deontologiei ziaristice, dimensiunea evident comentativâ a disperării, a indignării sau a calificării, proprii altor genuri ziaristice.

Ştirea este genul limbajului univoc, nu al echivocului. Atunci când. pe marginea faptului că parlamentarii şi-au votat indemnizaţii sporite, citim într-un ziar că „Senatorii s-au sacrificat din „nou", sau când o ştire altfel banală poartă ca supratitlu: „Ţara arde şi baba se piaptănă", ori când pentru un anume deces ni se anunţă că „Ieri seară a plecat dintre noi...'\ primul impuls al cititorului este să cadă pe gânduri. în ciuda faptului că meditaţia profundă nu este în nici un fel apanajul ştirii.

Ştirea este genul limbajului străzii, nu al unui limbaj gongoric, care pentru a ne spune că a avut loc un incendiu, scrie că „un sinistru s-a abătut peste..."

în sfârşit, ştirea este genul certitudinii, nu al ipotezei (care-şi poate găsi loc într-o ştire de presă doar în forma: X a emis ipoteza că...). nici al îndoielii, deşi multe ştiri uzează de sintagme precum: se zice că.... se pare că..., se crede că... etc.

Divorţul, deşi sporadic. între rigorile teoriei genului şi practica sa curentă pledează pentru o mai bună colaborare între teoria şi practica presei, nu numai de dorit ci chiar, după cum se vede, obligatorie.

BIBLIOGRAFIE

BALLE Francis, PADIOLEAU Jean G. *Sociologie de VInformation.* 1973. Librărie Larousse, Paris BOYD- BARRETT Oliver. PALMER Michael, *Le trafic des nouvelles,* 1981,Ed. Alain Moreau. Paris

COMANMihai (coordonator). *Manual de jurnalism.* 1999. Ed. Polirom. Iaşi

FISHMAN Marc, *Manufacturmg the News.* 1998. University of Texas Press. Austin

MOLOTCH Harvey, LESTER Marilyn. 1996, *lnformer: une conduite deliberee.* în Reseaux. CNET. nr. 75-76 MOUILLAUD Maurice. TETU Jean-Francois. 1989 *Le journal quotidien,* Presses Universitaires de Lyon. Lyon TUCHMAN Gaye, *Mar Ung News, a Study on the Constniction ofReality.* 1978.The Free Press, New York

INTERVIUL

1. **Definiţie; trăsături şi funcţii specifice; delimitarea de alte genuri ziaristice**

Starea de fapt a interviului în practica noastră de presă pune în evidenţă o sumedenie de neînţelegeri (atunci când nu este vorba, pur şi simplu, de neştiinţă), privind statutul, funcţiile şi specificităţile genului.

Multe texte ziaristice purtând însemnele exterioare ale genului - liniuţa de dialog - pun în pagini de ziare demersuri pseudojurnalistice. eşuate din cauza lipsei de profesionalism, de fundamentare teoretică a domeniului.

Aşa se face că. sub denominaţiunea uzurpată de interviu, citim adesea:

- fie simple convorbiri de complezenţă, în care un ziarist, sufocat de admiraţie în faţa unei personalităţi (uneori adevărată, de cele mai multe ori falsă) acceptă din partea interlocutoailui consideraţii banale până la derizoriu:
- fie obişnuite declaraţii-chiar dacă legitime şi interesante-ale unor personalităţi ale vieţii publice, care şi-ar găsi locul firesc într-o ştire de presă;
- fie discuţii de interes profesional pentru ziaristul însuşi, ale căror rezultate ar trebui folosite ca bază documentară pentru realizarea altor genuri ziaristice.

Altfel, dicţionarele de presă disting între interviul de documentare şi interviu; dacă primul este un mijloc de culegere a informaţiilor, o tehnică de documentare (metodă curentă şi în medicină, psihologie, sociologie etc). cel de-al doilea este una dintre principalele modalităţi de existenţă a textului ziaristic, modalităţi pe care le numim genuri ziaristice.

Ca gen ziaristic, *interviul se constituie dintr-o succesiune de întrebări şi răspunsuri, fiind mediatizarea convorbirii rezultate dintr-o întrevedere solicitată de ziarist si purtată sub semnul actualităţii.*

Dacă toate celelalte genuri ziaristice sunt opera unui singur autor -ziaristul, interviul este o operă de coautorat: ziarist şi intervievat chiar dacă la iniţiativa primului. Şi asta pentru că veridicitatea informaţiilor şi adecvarea la

realitate a opiniilor dintr-un interviu nu cad exclusiv în seama ziaristului, ci şi în cea a interlocutorului. Oricât de bine informat ar fi ziaristul şi oricât de bun cunoscător al ariei tematice în care se înscrie interviul, ziaristul nu este posesorul tuturor răspunsurilor de care este interesat, la un moment dat, publicul mass media. Altfel, n-ar mai avea nevoie de interlocutor.

Nu este mai puţin adevărat, însă, că o bună documentare şi familiarizarea cu tema îi dau ziaristului posibilitatea să-şi ţină interlocutorul cât mai aproape de adevărul faptelor şi de adecvarea opiniilor la realitate.

Operă de coautorat, din punctul de \ edere menţionat mai sus. interv iul este, în ultimă instanţă, operă ziaristică, iar responsabilitatea privind calitatea sa ca text de presă revine în totalitate ziaristului. Altfel nu s-ar explica de ce doi (sau mai mulţi)ziarişti realizează, cu acelaşi interlocutor (şi chiar pe acelaşi subiect),două (sau mai multe) interviuri extrem de diferite din perspectiva calităţii ziaristice.

Ţine de ziarist să apeleze la interviu ca gen, atunci când este cu adev arat nev oie, să propună o temă care se plasează în plină actualitate şi să-şi aleagă interlocutorul cel mai potrivit scopurilor sale ziaristice.

2. **Etapele elaborării unui interviu**

Logica internă a demersului, validată de practica ziaristică, impune. în elaborarea unui interviu, următoarele etape:

a) alegerea temei şi a interlocutorului;
b) documentarea;
c) pregătirea întrebărilor;
d) realizarea;
e) redactarea.

Fără a constitui o reţetă de succes, respectarea etapelor de elaborare a unui interviu asigură, cel puţin din punct de vedere tehnic, aşezarea demersului publicistic în coordonatele sale fireşti, identitatea genului şi locul său specific în rândul celorlalte genuri ziaristice.

A. *Alegerea temei şi a interlocutorului,* moment iniţial al elaborării unui interviu de presă, probează necesitatea genului. Pentru că nu orice temă de interes jurnalistic poate ti tratată la modul interviu şi nu orice persoană poate fi, oriunde şi oricând; solicitată să dea interv iu de presă. Departe de a fi opţiuni strict subiective, alegerea temei este impusă de apariţia, în câmpul actualităţii ziaristice, a unor centre de interes la care. singur, ziaristul nu poate

răspunde, iar alegerea interlocutorului - de posibilitatea acestuia de a da răspunsul cel mai adecvat la interesul reclamat de temă.

în cazul unei catastrofe naturale, de exemplu, situată mereu în centrul interesului public, ziaristul (sau o anume instituţie de presă) nu poate răspunde întrebărilor de urgenţă legată de dimensiunile sau consecinţele sociale ale dezastrului. Există, însă, ministere în atribuţiile cărora intră gestionarea crizei, iar miniştrii respectivi (sau purtătorii lor de cuvânt) sunt persoanele cele mai indicate să dea răspunsurile aşteptate de publicul mass media.

Pe marginea unor evenimente majore ale vieţii politice, economice, culturale etc. ale unei colectivităţi, publicul mass media resimte nevoia unor opinii pertinente, iar ziaristul este dator să-i depisteze pe cei mai autorizaţi purtători de opinie şi să-i interv ieveze în numele publicului său.

Atunci când cineva se ilustrează printr-o carieră prodigioasă, sau doar printr-o realizare de excepţie, devine, ca persoană, centru de interes public şi, prin aceasta, obligatoriu subiect de interviu de presă.

Am trecut în revistă doar trei situaţii în care interviul devine genul ziaristic cel mai apt să răspundă interesului public, trimiţând, de altfel, la principalele tipuri de interviuri din practica noastră de presă: *interviul informativ, interviul de opinie* şi *interviul-portret,* asupra cărora vom reveni. Deocamdată, să observăm că. în elaborarea unui interviu, tema. care impune apelul la gen, precede alegerea interlocutorului.

Există, însă, şi excepţii. Personalităţi sau doar personaje -hipermediatizate - devin automat, doar prin simpla lor prezenţă, subiect de interviu. Tema nu mai contează. De pildă, trecerea meteorică prin Bucureşti a lui Michael Jackson, megastaiul american al muzicii pop, sau cea a actorului Larry Hagman, celebrul J.R. din la fel de celebrul serial tv. ..Dallas", a lăsat în urma ei o pletoră de declaraţii şi interviuri de presă perfect insipide, incolore şi inodore, menite doar să vândă publicului iluzia proximităţii cu vedeta, altfel de neatins.

La fel se întâmplă şi atunci când presa însăşi îl ridică pe anonimul Ion Titişor la rangul de ..Fane Spoitoru", pentru ca mai apoi tot presa să se bată pentru banale exclusivităţi din partea de acum, faimosului cap al lumii interlope.

Regula, însă. o formează interviul născut din stringente nevoi de informare şi comentare resimţite de publicul mass-media, la un moment dat.

şi într-un loc anume, interviul impus, aşadar, de actualitatea care guvernează orice activitate de ziaristică.

B. *Documentarea* reprezintă legitimarea ca ziarist a celui care solicită un interviu pentru mass media. Mai mult chiar, vădită în cunoştinţa de cauză cu privire la temă, documentarea este condiţia de start a interviului. întrucât este greu de crezut că cineva ar fi dispus să acorde un interviu de presă cuiva tocmai atunci picat din lună (dacă nu cumva interviul e luat chiar pentru lunatici, ipoteză pe care nu o dezvoltăm aici).

De fapt, interviul reprezintă accesul unor non-ziarişti în câmpul comunicării mediatice. Aşa stând lucrurile, rolul major al ziaristului în interviu este acela de a fi călăuza avizată a interlocutorului pe teritoriile presei, de a transforma mesajul particular (al specialistului în inginerie genetică, să zicem) în mesaj ziaristic.

Altfel spus, în procesul de elaborare a unui interviu de presă, ziaristul conduce ostilităţile. Or. el nu-şi poate asuma acest rol decât sprijinindu-se pe o temeinică documentare, atât generală, care îi permite să se mişte lejer pe domeniul de activitate al interlocutorului, cât şi specifică, aplicată la tema în discuţie, pe care ziaristul este obligat să o stăpânească în liniile ei generale. în absenţa documentării, interviul poate eşua în generalităţi plate şi fade, în locuri comune şi banalităţi: sau să rămână exclusiv la discreţia interlocutorului, care poate dezvolta un discurs de specialitate interesant, poate, pentru specialişti, dar cu totul impropriu comunicării de masă.

Este evident, însă, că oricât de temeinică ar fi documentarea la temă -cu informaţii ce se pot găsi în cărţi, reviste, monografii, studii, baze de date etc. - ziaristul nu devine, doar prin aceasta, egalul specialistului, pe domeniile de activitate ale acestuia; el rămâne ziarist. însă un ziarist avizat, care ştie ce să întrebe şi cum să pună în pagină datele obţinute de la interlocutor, astfel încât acesta să răspundă cât mai adecvat intereselor reclamate de publicul mass media.

Spre deosebire de toate celelalte genuri ziaristice, interviul presupune, pe lângă documentarea factuală, la temă. şi o documentare personalizată, vizând familiarizarea anticipată a ziaristului cu diferitele aspecte ale personalităţii interlocutorului său. Pentru că nu este tot una să-ţi propui o convorbire cu un interlocutor entuziast şi generos sau cu unul indiferent şi egoist, cu un interlocutor megaloman şi dornic de auto - reclamă sau unul complexat, ferindu-se de publicitate, cu unul locvace sau unul taciturn, cu

unul sociabil şi deschis dialogului sau unul introvertit şi irascibil. Aflat în posesia acestor date privind calităţile sau defectele interlocutorului său, ziaristul va şti care este maniera cea mai eficientă de solicitare a interviului, cum să-şi pregătească întrebările şi cum să poarte efectiv discuţia cu acesta.

C. *Pregătirea întrebărilor* este etapa necesară (nu şi suficientă!) pentru garantarea reuşitei unui inteniu de presă. Ziaristul care-şi imaginează că, stabilindu-şi tema şi interlocutorul, se \a descurca la faţa locului. în timpul efectiv de realizare a interviului, de cele mai multe ori se înşeală. Pentai că doar pregătirea întrebărilor dă proba calităţii documentării, precum şi pe cea a talentului gazetăresc, premise obligatorii ale reuşitei.

întrebarea este cheia interviului; ea este structura de rezistenţă a genului. Calitatea întrebării condiţionează calitatea răspunsului. Dacă la o întrebare bună se poate primi un răspuns prost la o întrebare proastă nu se poate primi un răspuns bun. în primul caz, se renunţă la interlocutor. în cel de-al doilea caz. se renunţă la interviu.

Calitatea întrebării este dată de corecta raportare a ziaristului atât la interlocutor, cât şi la publicul său.

Pe de o parte, ziaristul trebuie să pună întrebările susceptibile de a-1 interesa pe interlocutor, de a-1 orienta în câmpul tematic abordat, de a-1 obliga să fie concis, explicit şi la obiect. Pe de altă parte, ziaristul trebuie să pună acele întrebări ale cărora răspunsuri sunt aşteptate cu cel mai mare interes de publicul său.

Oricât de valoroase ar fi informaţiile şi opiniile interlocutorului, ele nu constituie decât materia primă a interviului; interviul ca atare este opera ziaristului, care asimilează jurnalistic această materie primă şi o pune în pagină, respectând rigorile comunicării de masă.

Obligatorie în economia elaborării unui interviu, din motive pe care le-am arătat mai sus, lista preliminară a întrebărilor nu este una definitivă, care nu mai suportă modificări ulterioare. Deşi există cazuri în care interlocutorul reclamă lista întrebărilor pentru interviul solicitat, de regulă, întrevederea ziarist-intervievat face din lista preliminară a întrebărilor doar un instrument de orientare. Mai mult chiar, date şi opinii ale interlocutorului, pe care ziaristul nu putea nici măcar să le bănuiască, pot schimba total cursul interviului.

Diferitele liste cu întrebări de-a gata, care circulă prin periferiile teoriei comunicării de masă. nu fac altceva decât să încurajeze lipsa

profesionalismului şi lenea gândirii. Cu întrebări prefabricate, orice neavenit în câmpul ziaristicii se poate iluziona că este autor de interviuri. în schimb, cunoştinţe ce ţin de teoria întrebării de interv iu sunt necesare oricărui ziarist.

Astfel, dat fiind faptul că, în mod fundamental, nu există decât două tipuri de întrebări: *euristice* - care solicită adevăruri noi. şi *retorice* - care-şi conţin răspunsul, ziaristul \a şti că proprii interviului - gen ziaristic ce-şi propune achiziţionarea de noi adevăruri pe un anume subiect aflat în plină actualitate - sunt întrebările euristice.

întrebările retorice sunt apanajul oratorului şi nimeni nu se aşteaptă ca lui Cicero, care întreabă cu indignare: ..Quousque tandem abutere. Catilina. patienţia nostra?" împricinatul să-i răspundă: ..Pana joi".

Ziaristul de interviu pune întrebări retorice foarte rar. de regulă, din motive stilistice, sau atunci când simte nevoia să facă o afirmaţie, rămânând totuşi în rolul celui care întreabă. („Să fie. oare. birocraţia stăpânul discreţionar al debusolatei noastre tranziţii spre economia de piaţă?"')

Dincolo. însă. de dihotomia euristic-retoric. tipurile de întrebări specifice interviului de presă sunt cele care trimit la scopurile urmărite de gen. şi anume:

- *întrebările /actuale,* care solicită răspunsuri directe, explicite şi la obiect (..Care este numărul instanţelor birocratice care trebuie să acorde aprobări unui investitor pentru a deschide o afacere în România, comparativ cu acelaşi demers într-o ţară care face parte din Uniunea Europeană?"):
- *întrebările de opinie,* care vizează atitudinea, părerea şi reacţiile interlocutorului faţă de realitatea imediată. („Credeţi că Legea funcţionarului public va putea asana uriaşul aparat al birocraţiei româneşti? "):
- *întrebările de moth-aiie.* care evidenţiază cauzele şi condiţiile faptelor sau opiniilor. (..Cum vă explicaţi că în primii opt ani ai deceniului nouă, aparatul birocratic din majoritatea ministerelor s-a dublat?");
- *întrebările de mărturie,* care se adresează purtătorilor de cuvânt ai unor colectivităţi. (..Cum a fost primită în ministerul dumneavoastră hotărârea de guvern care prevede reducerea cu 30 la sută a numărului funcţionarilor publici?"').

Fără îndoială, la orice tip de întrebare calitatea răspunsurilor ţine şi de calitatea interlocutorilor, de elocinţa şi, mai ales, excelenţa lor într-un anumit domeniu de activitate. Dar cum ameliorarea calităţilor proprii interlocutorilor nu intră-n aria noastră de preocupări teoretice, să trecem în revistă câteva

exigenţe pe care ziaristul ar trebui să le respecte, în vederea unui cert spor de eficienţă a întrebărilor.

întrebarea de interviu trebuie să fie *aplicată* (vădind familiarizarea ziaristului cu domeniul în discuţie şi documentarea la temă), *pornită dintr-o curiozitate coincidentă cu cea a publicului mass-media* („Exact aceeaşi întrebare aş fi pus şi eu" - ar trebui să zică cititorul), *explicită* (cerând exemple, evaluări, comparaţii, contextual izări). *oportună* (prinzând momentul unic în care o anumită întrebare trebuie neapărat pusă).

Sunt de evitat *întrebările puse în necunoştinlă de cauză* („Cu ce ocazie pe la noi?"), excesiv generale („Ce mai e nou prin medicină?"), *închise* („Sunteţi extremist?", la care se poate răspunde monosilabic, prin Da sau Nu), *ipotetice* („Ce s-ar fi întâmplat dacă...?").

Dacă etapa pregătirii întrebărilor (soldată adeseori chiar cu o listă preliminară de întrebări având caracter orientativ) este necesară, de regulă. în procesul de elaborare a unui interviu, există însă şi cazuri în care. deliberat sau forţat de împrejurări, ziaristul îşi asumă riscul unei întâlniri în nici un fel pregătită. în aceste cazuri, el va putea face faţă situaţiei numai în măsura în care cunoaşte foarte bine regulile de bază tehnica realizării, a formulării întrebărilor de interviu, cu alte cuvinte, numai în măsura în care are în spate o carieră notabilă de ziarist de interviu.

D. *Realizarea propriu-zisă* a interviului este etapa întâlnirii (de lucru -cum se zicea cândva) ziarist - interlocutor. La această întâlnire, personajul privilegiat este ziaristul, întrucât el vine cu ascendentul documentării şi al pregătirii întrebărilor. Mai mult chiar, deşi interlocutorul a fost avizat asupra liniilor generale ale interviului, ziaristul este cel care are un punct de vedere conturat, o opţiune bine definită, un scop clar şi cu specific jurnalistic.

Pentru a-şi atinge obiectivele urmărite, ziaristul trebuie să pună în operă o adevărată strategie de cucerire a interlocutorului. Din această perspectivă, teoreticienii genului pun un accent deosebit pe importanţa convorbirii de aclimatizare, în timpul căreia ziaristul, prin tact, farmec şi inteligenţă, încearcă să-şi apropie respectul şi încrederea interlocutorului, să creeze o ambianţă destinsă, un climat propice schimbului de idei.

Nu de puţine ori. convorbirea de aclimatizare — ori părţi din aceasta — intră în corpul interviului sau oferă materie primă pentru şapou. asupra căruia vom reveni.

Intervievarea propriu-zisă urmează, de regulă, două tehnici generale:

- prima, care se bazează pe respectarea întocmai a lipsei preliminare de întrebări şi a planului de desfăşurare a interviului, pregătite anterior întâlnirii cu interlocutorul. Această tehnică este proprie interviului care urmăreşte cu preponderenţă obţinerea de informaţii:

- cea de a doua, numită şi tehnica înlănţuirilor logice, constă în lansarea câtorva întrebări bine documentate, care vor fi completate. în timpul discuţiei, cu alte întrebări, impuse de logica dialogului, de conţinutul şi calitatea răspunsurilor. Această tehnică este proprie interviurilor care urmăresc cu preponderenţă obţinerea de opinii.

Tot din punct de vedere tehnic, teoreticienii inteniului de presă decelează cinci modalităţi de abordare a subiectului în discuţie, care au ca rezultat:

- *interviul -pâlnie* (care pleacă de la general spre particular):
- *interviul - pâlnie inversată* (care pleacă de la particular spre general);
- *internul cu ordine mascată* (în care ziaristul uzează de întrebări la care interlocutorul poate răspunde cu uşurinţă, pentru a plasa, printre acestea întrebările dificile, de ale căror răspunsuri este realmente interesat);
- *interviul cu formă liberă* (în care întrebările sunt condiţionate de conţinutul şi logica răspunsurilor).

Indiferent de tehnica de abordare, primei întrebări i se acordă o importanţă specială. întrucât - se ştie - „un lucru bine început este pe jumătate făcut"'. Fie că este una precisă, la obiect, vizând miezul problematicii în discuţie.fie că este una provocatoare, incitând la replică, dacă prima întrebare este adecvată la disponibilităţile şi temperamentul interlocutorului, interviul este pe drumul cel mai bun; bun. dar încă lung. solicitând ziaristului un spirit mereu treaz, atent la mişcările interlocutorului său. capabil să-şi urmărească ţintele stabilite, sau să-şi propună altele noi, în funcţie de mersul convorbirii.

E. *Redactarea este etapa pregătirii pentru tipar a inteniului* Această ultimă etapă a elaborării interviului de presă este una extrem de complexă, întrucât „Interviul este o selecţie, o ierarhizare şi o restructurare a răspunsurilor date de intervievat" (Marc Capelle. 1996). nu transcrierea mecanică a însemnărilor din carnetul de reporter sau a textelor de pe banda magnetică a reportofonului.

Scăpat de rigorile care decurg din relaţia sa cu interlocutorul, ziaristul se află acum în faţa altor rigori, poate chiar mai constrângătoare: cele impuse

de relaţia sa cu cititorul. Din această perspectivă, trecerea în pagini de ziar a materialului cules în timpul convorbirii presupune o serie întreagă de intervenţii de ameliorare, precum şi de compatibilizare cu discursul ziaristic. De regulă, intervenţiile ziaristului sunt:

a) *intervenţii de ameliorare a conţinutului,* care constau în selectarea datelor şi opiniilor obţinute în timpul convorbirii cu interlocutorul său, în funcţie de importanţa pe care acestea o au pentru opinia publică, precum şi în ierarhizarea acestora, astfel încât să se confere interviului coerenţa logică şi o anume gradare a interesului la lectură;

b) *inten-enţii de ameliorare formală,* care vizează sporirea expresivităţii stilistice şi corectitudinea gramaticală. Oricât de bun vorbitor ar fi intervievatul, materialul obţinut în urma convorbirii poartă pecetea oralităţii, o anume lejeritate a discursului, de multe ori incompatibilă cu rigorile textului scris. Ameliorarea expresivităţii stilistice nu înseamnă, însă, uniformizarea discursului, aşa cum se întâmplă în cazul multor realizatori de interviu mediocri, sub pana cărora toţi interlocutorii ajung să vorbească la fel. Dimpotrivă, ziaristul talentat va şti să conserve în text modul propriu de exprimare, culoarea particulară a limbajului interlocutorului său, sporind astfel expresivitatea textului;

c) *intej-venţii de compatibilizare cu discursul ziaristic,* care constau în adaptarea discursului particular (care poate fi de tip administrativ, politic, ştiinţific, literar-artistic etc. în funcţie de statutul social al interlocutorului) la cerinţele comunicării cu publicul mass media, precum şi-n îmbrăcarea editorială a interviului (titlu, şapou, ilustraţie).

Titrarea interviului respectă imperativele generale ale titrării de presă. Deşi a da titluri bune este mai degrabă o chestiune de har, decât de rutină. în cazul interviului există, totuşi, o practică oarecum generalizată: aceea de a da în titlu (fie ad literam. fie parafrazată, atunci când depăşeşte dimensiunile uzuale ale titlului) o afirmaţie a interlocutorului, presupusă a avea cel mai mare impact asupra cititorului. însoţit de obicei de un subtitlu (care-1 prezintă, prin nume şi statut social, pe intervievat) şi uneori de un supratitlu (care poate prezenta circumstanţele realizării interviului), titlul este foarte important în economia genului, el constituind invitaţia la lectură şi oferind motive pentru aceasta.

In cazurile interviurilor de mari dimensiuni (care depăşesc două pagini standard de manuscris), este recomandabilă folosirea *intertitlurilor* care organizează materia, marchează centrele de interes şi uşurează lectura.

Mai puţin folosit în practica interviului nostru de presă, *şapoul* este textul autonom, plasat între titlu şi interviu, motivat fie de nevoi de informare, care nu-şi găsesc răspunsul în corpul interviului (circumstanţele realizării acestuia, date despre interlocutor, justificarea demersului ziaristic etc), fie de dorinţa ziaristului de a oferi cititorului argumente pentru lectură. Tipul de interviu care uzează cel mai adesea de şapou este interviul-portret, întrucât personalitatea accentuată a intervievatului oferă ziaristului posibilitatea creionării reportericeşti a unui portret emblematic al interlocutorului.

Tot texte autonome sunt şi e\ entualele adnotări pe care ziaristul simte nevoia, uneori, să le presare pe parcursul interviului: notaţii de atmosferă, descrieri de context, elemente de portret fizic sau comportamental al intervievatului, întâmplări de parcurs etc.

în sfârşit, ziaristul propune ilustraţia interviului, care constă, cel mai adesea, în fotografii de identificare a persoanei intervievate.

în general, ziaristul îşi poate permite orice intervenţie publicistică pentru a spori expresivitatea interviului său, cu o singură condiţie însă: aceea de a nu deforma datele sau opiniile interlocutorului.

3. **Tipuri de interviu**

în funcţie de varii criterii, pornind de la o anume practică de presă, teoreticienii mass media stabilesc mai multe tipuri de interviu.

Astfel, Şcoala jurnalistică franceză inventariază cinci asemenea tipuri. *inten'iul-relatare, interviul-mărtwisire, interviul de opinie, interviul de analiză* şi *interviul-portret* (Yvan Charon, **1991)**

Şcoala jurnalistică americană adaugă următoarele tipuri: *explicative, justificative, directive, ipotetice, alternative* şi *coordonative* (CD. MacDougal, 1982).

în ceea ce ne priveşte, pornind de la practica noastră de presă, pentru clasificarea internă a interviului propunem două criterii: cel al *scopului* şi cel al *.specificuluiparticipării ziaristului* la interviu.

în funcţie de scopul imiiărit, principalele tipuri de interviu practicate în presa noastră sunt:

a) *interviul infonnativ,* pornit din obligaţia profesională a ziaristului de a aduce la cunoştinţa publicului său informaţiile aşteptate în legătură cu un eveniment care se constituie într-un subiect de actualitate.

Interviul informativ achiziţionează fapte; el este interviul judecăţilor de existenţă. Dacă orice text ziaristic trebuie să răspundă, în general, întrebărilor: Cine? Ce? Când? Unde? De ce? Cum ?, interviul informativ răspunde cu preponderenţă primelor patru întrebări.

în cazul acestui tip de interv iu, contează viteza de reacţie a ziaristului, capacitatea sa de a se mişca rapid pe piaţa surselor de informaţii şi de a ajunge, în timpul cel mai scurt, la cel mai avizat interlocutor;

b) *inteniul de opinie,* care achiziţionează opinii, aprecieri, puncte de vedere; el este interviul judecăţilor de valoare şi răspunde prioritar întrebărilor: Cum? şi De ce? .

In cazul interviului de opinie, caracterul eminamente democratic al presei (nu discutăm aici presa regimurilor totalitare!), este serios amendat de competenţe. Altfel spus, dacă orice opinie are drept de existenţă, nu orice opinie are drept de mediatizare. Ziaristul trebuie să facă diferenţa între democraţie şi plebiscit, ştiind că o opinie plebiscitară nu este obligatoriu şi adecvată realităţii. Dimpotrivă, locurile comune în materie de opinie s-au dovedit, de cele mai multe ori. plecate dintr-o flagrantă inadecvare la starea de fapt;

c) *interviul-portret,* cu funcţie explicit formativă, care propune modele de comportament social, aducând la cunoştinţa publicului personalităţi exemplare, în datele lor fundamentale: gânduri, fapte, stări de spirit, profesiuni de credinţă, mărturii de creaţie etc.

Ziaristul realizator de interviu-portret trebuie să fie conştient de marea responsabilitate pe care şi-o asumă, întrucât, dacă în cazul unui interviu informativ, de exemplu, sunt posibile reveniri sau dezminţiri, răul făcut prin mediatizarea de false modele este ireparabil. (A se vedea intensa mediatizare făcută, în timpurii ani '90, unor personaje de conjuncturală reuşită socială, numite, mai apoi, „miliardarii de carton", a căror reuşită s-a dovedit, cu timpul, a fi cel puţin frauduloasă!).

In funcţie de *specificul participării ziaristului la intennu,* principalele tipuri de interv iu practicate în presa noastră sunt:

a) *interviul propriu-zis,* în care rolul ziaristului se rezumă la a pune întrebările pe care le-ar pune şi publicul său interesat de datele exacte ale unui eveniment cu semnificaţie socială;

b) *convorbirea,* în care. pe lângă întrebări, ziaristul intră într-un schimb de idei cu interlocutorul său. aducând în discuţie argumente pro. contra sau de completare a afirmaţiilor acestuia;

c) *interviul-colectiv* (sau masa rotundă), la care ziaristul invită doi sau mai mulţi interlocutori pentru a putea lămuri, din perspective diferite (de obicei, complementare), un subiect de actualitate.

Ca şi în cazul altor genuri ziaristice, clasificările interne ale interviului au. în primul rând, virtuţi didactice, întrucât, în practica de presă, un interviu reuşit îmbină, de regulă. în proporţii diferite, scopuri şi modalităţi de abordare proprii mai multor tipuri de interviu.

4. **Relaţia ziarist - intervievat**

Relaţia ziarist - intervievat se cere considerată din cel puţin trei perspective.

Prima ar fi cea a *comportamentului de relaţie.* Faţă de interlocutorul invitat la dialog, ziaristul trebuie să adopte un comportament de gazdă: civilizat, amabil, chiar prevenitor, asumându-şi rolul secundar şi lăsând prim-planul invitatului său. Aflat în postura solicitantului (de informaţii sau de opinii), ziaristul de interviu nu-şi poate permite să fie ostil, blazat, indiferent, sau să afişeze aere de superioritate; dar nici complezent nu trebuie să fie. întrucât el are în spate dreptul opiniei publice de a fi informată, precum şi o instituţie de presă, principal mijloc de diseminare a imaginii. Or. se ştie, în societăţile moderne, imaginea a devenit unul dintre cele mai vândute bunuri. (De unde şi sporul fără precedent al ofertei de interviu, care se cere chestionat: ofertantul chiar are ce spune, sau vrea doar să se vadă spunând, indiferent ce?)

A doua perspectivă de considerare a relaţiei ziarist-interviu este cea a *deontologiei profesionale.* Din acest punct de vedere, ziaristul trebuie să se identifice cu publicul său şi să-şi asume interesele acestuia. Astfel, el îşi va privi interlocutorul doar ca pe o sursă de informaţie, nu ca pe un obiect de valorizat. Valorizarea interlocutorului, dacă nu pleacă dintr-o naivitate şi ea condamnabilă, are mereu la bază interese inavuabile care. chiar dacă nu pot fi probate, suspectate vor fi cu siguranţă, lăsând urme de neşters pe blazonul ziaristului. (Interviul valorizator cu un faimos patron al unui la fel de faimos joc piramidal, care promitea restituirea de opt ori a unei sume investite şi care s-a dovedit, ulterior, a fi o escrocherie de mari proporţii, i-a adus ziaristului cu pricina porecla „spălător de cadavre", de care n-a mai scăpat niciodată).

Tot de deontologia profesională ţine şi fair play-ul, în absenţa căruia ziaristul poate uza de aşa-numitele întrebări capcană, ieftine trucuri verbale.

care prind, însă, în faţa unui interlocutor neavizat.(„Unul dintre cazurile cele mai flagrante de folosire a acestui truc-scrie David Randall în *Jurnalistul universal-a* avut loc atunci când prin ziarele naţionale britanice a început să circule zvonul că prinţul Edward, cel de-al patrulea copil al reginei, ar fi homosexual. *Daily Minor* 1-a urmărit pe prinţ la New York şi, în timpul unui eveniment public, a lansat întrebarea: *Sunteţi homosexuali* Prinţul a fost destul de naiv să răspundă Nu, iar a doua zi *Mirror* a apărut cu un titlu uriaş pe prima pagină: *Nu sunt homosexual, declară Edward.* Impresia cu care au răspuns cititorii a fost că Edward chiar era, de fapt, homosexual, dar că acum se străduia din răsputeri să nege. Jurnalism dezgustător.")

In fine, este de la sine înţeles că citarea cu acurateţe a spuselor interlocutorului este absolut obligatorie.

Cea de a treia perspectivă din care trebuie considerată relaţia ziarist-intervievat este cea a *eficienţei.* Or. cum eficienţa interviului se măsoară în cantitatea şi calitatea informaţiei obţinute de ziarist de la interlocutorul său. se cere prevenită orice disfuncţie care ar putea amâna, diminua sau bloca acest transfer de informaţie.

Există, cu deosebire la ziariştii începători, stângăcii de comportament care îl inhibă pe interlocutor. Ei vor să arate cât de bine informaţi sunt, să demonstreze cât sunt ei de inteligenţi, sau doar să se pretindă ca atare, uitând că ei sunt acolo, la interviu, nu pentru a fi deştepţi, ci pentru a obţine informaţii. Mai mult chiar, pentru a obţine informaţii atât de explicite, încât să răspundă aşteptărilor publicului mass media. Un ziarist a toate ştiutor poate fi. în cel mai bun caz, un autor de monologuri, nu un partener de dialog.

Grija ziaristului nu trebuie să fie una a afirmării de sine. ci a exploatării interlocutorului, în numele publicului său. Interlocutorul nu trebuie întrerupt la tot pasul; el trebuie lăsat să vorbească. Ceea ce nu înseamnă că ziaristul nu trebuie să controleze dialogul, lăsându-şi conlocutorul să bată câmpii sau să-1 „aburească", prin apelul la un incifrat jargon profesional, la judecăţi specioase sau la opinii extravagante.

în fine. ziaristul trebuie să-şi elibereze interlocutorul de grija formei discursului său. asumându-şi integral corectitudinea formală a redactării.

După cum se vede, condiţia ziaristului de interviu este. în ciuda aparenţelor, una destul de pretenţioasă, care solicită profesionalism, tact şi un ridicat nivel cultural; aşa cum se întâmplă, de astfel. în cazul oricărui alt bun ziarist.



EXERCIŢIU

Motivaţi propunerea ca posibil model de intervin a **textului** care urmează:

DE VORBĂ CU LUCIAN BLAGA

Când îl \edem cu Lucian Blaga e o sărbătoare. Atât de rară este apariţia lui. E cel mai izolat dintre scriitori; e şi cel mai depărtat._ Era. înainte, ataşat de presă la Berna; acum s-a mai apropiat e la Viena de doi ani. In depărtarea de orice cancan, de orice viaţă literara de cafenea, de orice ideologie de ş\ arţ. Lucian Blaga e în\ ăluit de o atmosferă de rară simpatie. Ceva din adeziunile pe care le are se datoreşte acestei izolări care îl ţine într-o stare de purificare continuă Pe ceilalţi scriitori, cafeneaua îi coboară până între muritori şi-i umple de noroiul cotidianului Pe Lucian Blaga nu-1 \ezi zilnic şi nu-1 auzi bârfind: departe, el lucrează. Lucrează spornic, aşa încât în fiecare an poate da cel puţin un volum de filosofic la care uneori se adaugă unul de versuri sau o dramă. Căci Lucian Blaga e deopotrivă un filosof, un poet şi un dramaturg.

Lui Lucian Blaga îi port însă o recunoştinţă pe care o pot mărturisi, pentru că o cred împărtăşită cu o parte din generaţia mea. Nu cu generaţia de scriitoii, ci cu aceea de colegi de şcoală Lucian Blaga a fost iniţiatorul nostru în problemele filosofice şi. în special, în cele metafizice. Când. pe băncile şcolii, adolescentul caută o iniţiere spirituală şi nu găseşte decât aride manuale didactice de psihologie şi logică, descoperirea unor cărţi cum erau *Cultură şi conştiinţă. Fenomenul originar. Filosofici stilului, Ferestre colorate* şi *Feţele unui veac,* unde probleme, cărţi, autori, idei erau prezentate într-un mod personal, fraged. \iu. atunci adolescentul acela se poate considera fericit. Astăzi. Lucian Blaga a depăşit acele cărţi prin altele, de filosofie originală. In amintire însă. acele cărţi au pentru mine o valoare de iniţiere şi de frumoase petreceri spirituale, care rămâne.

Valoarea lui Lucian Blaga începe, deci. de aici: că a fost primul care a prezentat în mod viu şi original problemele metafizice la noi.

Ca poet Lucian Blaga cuprinde un mare capitol al istoriei noastre literare. Iar ca dramaturg. Lucian Blaga a creat şi o formulă, dar şi câteva drame, printre care *Meşterul Manole* şi recentul *Avram lancu* sunt dintre cele mai puternice drame româneşti. *Avram lancu* se \ a reprezenta acum pe scena Teatrului National publicului românesc şi socoteam că o nouă împrospătare a figurii scriitorului ar fi binevenită.

Lucian Blaga are în înfăţişare ceva de pasăre. Nu e numai înălţimea subţire a trupului şi capul cu păr ondulat E mai ales înfăţişarea feţii şi lumina ochilor, care e „fosfor cojit de pe vechi oseminte", aşa ca al păsării sale sfinte. Mi se pare că. dacă metempsihoză e un fapt adevărat Lucian Blaga a fost în altă v iată o pasăre fabuloasă, o pasăre a vechiului Egipt simbol al străfundurilor metafizice. Şi nu mi se pare neexplicabil faptul că mitul păsării din Avram lancu. mit reluat din poeziile sale mai vechi, a putut să-1 întruchipeze tocmai el. Şi tăcerea lui Lucian Blaga are în ea un fâlfâit ca de aripi care se pregătesc să zboare. Lucian Blaga e un om care ştie să tacă. înţelege preţul tăcerii. De aceea vorbeşte cu greutate, cu o pornire înceată, cu o căutare a frazelor şi după o gândire sigură. E în vorba lui o cumpănire şi aşezare care

dovedeşte un înalt echilibra interior. Nimic din repezeala şi uşurătatea latină a românului bucureştean. Lucian Blaga e calm şi e greu. O gravitate interioară care face că. atunci când scriitorul râde, e ce\a nefiresc, ceva copilăresc în acel râs. Firesc e aspectul armonios şi proporţionat al privirii lui care te cuprinde şi te sfredeleşte. Lucian Blaga are ochii metalici şi limpezi, care te cântăresc şi te aşteaptă şi în care lumina se întoarce înăuntru, atentă la mişcarea interioară, de câte ori pui o întrebare. *întreb şi ascult cum scriitorul îşi cântăreşte frazele şi le pronunţă cu intervale largi de tăcere...*

- *De căţăra vreme, a început să fie socotit ca o trădare faptul că intelectualii se abţin de la politică Cum prhiţi raportul dintre intelectuali şi politică9 Există vreo compatibilitate intre aceştia şi acth'itateapolitică9*

- Problema intervenţiei intelectualului în politică e o chestiune individuală. Totul depinde de temperament. Nu se poate vorbi de o atitudine generală a intelectualilor faţă de politică.

- *Dar în ţările de dictatură, fie de stânga, intelectualii au fost angajaţi să ia atitudine pentru regim.*

- Asta se datoreşte faptului că în toate curentele extreme primează politicul. Şi în fiecare în mod egal. Nu se poate spune că una protejează mai mult cultura şi pe intelectuali, decât alta. Dar, în general, pretinsa atitudine politică a intelectualilor în ţările dictatoriale e. de fapt. o simplă înrolare pasivă la umbra căreia aceştia pot lucra în linişte şi sunt lăsaţi în pace.

Se vede că politica nu e un domeniu agreabil lui Lucian Blaga. Răspunde silnic întrebărilor de mai sus. Dar ochii strălucesc şi privirea vibrează îndată ce aduc vorba despre filosofie. îi pun o primă întrebare:

- *In ce situaţie se găseşte astăzi ştiinţa faţă de filosofie? Mai are ştiinţa azi mândria de a descoperi ea singură adevărul şi de a se degaja de filosofie?*

- încrederea nemăsurată în exactitatea rezultatelor ştiinţei şi convingerea că pe calea empirică a experienţei se va ajunge la rezolvarea misterului existenţei aparţine exclusiv secolului trecut. Astăzi, ştiinţa a abdicat o parte din pretenţiile sale şi tinde să ajungă tot mai mult în funcţie de filosofie. Ultimele teorii ale fizicii (spre exemplu: teoria cuantelor sau teoriile despre legile constitutive ale fizicii) sunt tot mai profund determinate de meditaţia filosofică.

Oamenii de ştiinţă au început să-şi dea seama că sunt ancoraţi într-o viziune metafizică despre existenţă. De aceea ştiinţa exactă, prin reprezentanţii ei cei mai de seamă, se apropie de o poziţie spiritualistă. Sau. în orice caz. se depărtează tot mai mult de concepţia materialistă. Chiar în concepţia despre structura atomului se remarcă o apropiere de ideea de organism viu. Legile fizicii şi ideea de cauzalitate au suferit, de asemeni, modificări în acelaşi sens.

Concepţia despre determinism a fost aproape înlăturată Ea a fost înlocuită cu o viziune mai mult statornică despre legile fizice. Se crede, astfel, azi, că aceste legi fizice nu au un caracter absolut şi sunt privite doar ca un fel de expresie statistică a fenomenelor.



I

Iar în concepţia ştiinţifică despre atom se operează azi cu ideea de interdeterminaţie. Aşa, se afirmă că fenomenele ce se petrec în cadrul unui atom depind de biografia acestuia.

- *Cum este privit ocultismul în Apus ?*

- Foarte mulţi oameni de ştiinţă serioşi se interesează de fenomenele oculte. La Paris. Viena. Londra, Geneva, sunt institute ştiinţifice serioase de metapsihică. unde se fac cercetări experimentale supuse celui mai sever control.

- *Cum sunt explicate aceste fenomene oculte?*

- M-am ocupat - fără a fi făcut, personal, experienţe - am studiat problemele şi am recoltat impresia că sunt anumite fenomene oculte care trebuie privite ca existente. O explicaţie pur fizică nu li se poate da. Au numai o explicaţie psihică. Dar notează că admiterea lor nu implică concepţia spiritistă.

Cei mai mulţi dintre oamenii de ştiinţă care nu sunt adepţii spiritismului, dar admit existenţa unor fenomene oculte, s-au oprit la următoarea ipoteză: există o viaţă psihică inconştientă. Inconştientul ar fi un factor psihic comun indivizilor. Adică, pe plan inconştient n-ar exista distincţia de la individ la indi\ id. Dacă se admite un asemenea factor comun indivizilor umani, atunci se pot explica o serie de fenomene oculte.

—Aţi asistai vreodată la asemenea fenomene? Şi ce impresie v-au produs?

- Am asistat la Viena. la Institutul de metapsihică. la o şedinţă la care au participat şi câţiva profesori universitari, un chimist, un fizician, directorul casei de

nebuni, medici. Şedinţa a fost ocupată de unul din cei mai cunoscuţi mediumi, cu Rud\ Schneider. un austriac care s-a oferit singur, fără onorar, pentru a se face cu el experimente. Societăţii Regale de Ştiinţe din Londra. Pot să-ţi spun, din studii serioase apărute, că fenomenele ce se petrec în legătură cu acest medium sunt cu totul impresionante şi excepţionale. El produce şi materializează, adică, apariţii de fantome. în stare de transă, el e organul unui spirit numit Olga, care adesea se materializează lângă el. El însuşi crede în ipoteza spiritistă. Aceasta e un fel de ipoteză de lucru. Un medium care crede în ea realizează mai bine fenomenele.

Când am asistat la şedinţă, nu s-au produs fenomene de materializare, dar am putut constata, cu toată siguranţa de a nu mă fi înşelat, fenomenul telekinezei. O masă care se afla la doi metri depărtare de medium a fost deplasată fără să fi fost atinsă.

- *Care poate fi utilitatea practică sau cea ideală a studierii fenomenelor oculte?*

- Ocultismul poate aduce date noi despre fenomene care, filosofic, sunt pri\ ite ca posibile. Dar nu cred că aceste fenomene vor avea darul să ne pună în contact cu esenţa metafizică a existenţei mai mult decât cele obişnuite. Aşa s-a crezut când au început să fie descoperite fenomenele fizice, că ele vor aduce o lămurire a misterului

vieţii, ceea ce nu s-a petrecut. Am ajuns numai să cunoaştem anumite fenomene pe care. până la un moment dat, le observam.

- *Care sunt, după d-voastră, filiaţiile filosqfiei contimporane şi ale filosqfiei ce faceţi, in special?*

- Asupra filosofici contimporane a avut influenţă atât Kant cât şi scolastica.
In ce priveşte filosofia pe care o fac eu. ea ar putea fi o sinteză creatoare între poziţia filosofiei apusene şi a filosofiei ortodoxe, bizantine, fără ca însă eu să accept vreuna din aceste două poziţii. Punctul de \edere al meu e personal şi mă aflu pe o poziţie nouă. care implică, dar şi depăşeşte pe acestea două.

- *Vedeţi vreun raport intre poezia şi filosofia d-voastră?*

- La începutul creaţiei mele literare, planul poetic şi cel filosofic interfereau. însă. pe măsura ce am înaintat în vârstă, ele s-au diferenţiat încet, încet, şi tot mai mult. Poezia a devenit poezie, iar filosofia, filosofie. Atât una. cât şi cealaltă sunt expresii creatoare ale unei substanţe sufleteşti, atât una, cât şi cealaltă au un acelaşi substrat comun care rămâne de analizat. însă planurile de exprimare nu se amestecă. Cred că ar fi greşit să mi se spună poet-filosof, ca şi filosof-poet. Căci. în poezie, gândirea se află în stare latentă. Pe când filosofia e o stare raţională.

- *Totuşi, văd in centru! ambelor preocupări, atât ale celor poetice, cât şi ale celor filosofice, o aceeaşi idee centrală: a misterului. Filosofia d-voastră de până acum este o definire a misterului, pe când poezia e o exprimare directă a lui.*

-Adevărat.

Lucian B/aga aprobă şi, în pauza care urmează, râde cu o fixmcheţă care-i luminează ochii până-n adâncuri. Profit pentru a mă interesa de proiectele poetului care a scris poeme atât de frumoase ca acelea din „Paşiiprofetului", „La cumpăna apelor" şi-l întreb dacă mai scrie poezii.

- Deocamdată, poezia e într-o stare de pauză: Cred că, pentru moment, nu m-aş putea depăşi. Trebuie să aştept momentul prielnic pentru a o face, pentru că nu vreau să mă repet.

- *Care sunt proiectele d-voastră imediate?*

- Proiectele mele cele mai imediate merg în direcţia filosofică. Lucrez de câţiva ani, după cum ştii. la elaborarea sistemului meu de gândire şi mai am de muncit la el încă vreo cincisprezece ani.

Lucian Blaga vorbeşte de cincisprezece ani eu o linişte într-adevăr ..filosofică", dar şi cu un 2ambet. Nu e un sceptic, dar cunoaşte vanitatea vieţii. întreb:



- *Cum e conceput acest sistem?*

- Sistemul meu de gândire l-am conceput pe trilogii. Prima trilogie a şi apărut. E trilogia cunoaşterii şi cuprinde *Eonul dogmatic, Cunoaşterea luciferică* şi *Cenzura transcendentă.* In ea fixez limitele cunoaşterii şi care sunt posibilităţile cognitive în faţa misterului.

O a doua trilogie va cuprinde problemele culturii. O alta va fi consacrată fenomenelor de filosofie biologică, alta, celor de etică şi sociologie, iar ultima va fi o încoronare metafizică a sistemului.

- *Aţi lucrat ceva din a doua trilogie?*

- Am scris prima operă din acest nou ciclu, şi anume: *Orizont şi slil.* E o nouă teorie despre stilul cultural, rezultată dintr-o explicaţie cu ajutorul subconştientului psihic. A doua operă a ciclului va fi *Spaţiul mioritic,* din care am şi dat un fragment revistei ..Gândirea"", şi care va fi o aplicare a teoriei stilului din prima operă, asupra fenomenului cultural românesc anonim. Iar ultima operă va fi un „pendant"" al *Cenzurii transcendente,* ea fiind integrarea teoriei despre stilul cultural în sistemul meu metafizic întreg.

După cum vezi, întregul sistem va fi construit arhitectonic.

- *Cum priviţi concepţia filosofică spiritualistă, care reduce universul la intelect şi neagă orice valoare realităţii ?*

- Această poziţie spinozistă e incompletă. Deoarece concepţia metafizică cere o viziune. Şi o viziune nu e niciodată posibilă decât pe baza unor anumite date de origină sensibilă.

- *Credeţi că un sistem filosofic poate avea consecinţe politice?*

- Toate sistemele metafizice implică consecinţe sociale, chiar când acestea nu sunt scoase de autorii lor. Evident că aceste concluzii nu au un caracter rigid. Ba. chiar, sunt posibile mai multe concluzii care zac pe aceeaşi linie.

De altfel, gânditorii sunt. într-un anumit sens, anonimi. Ei fac parte dintr-un stil cultural căruia îi dau expresie filosofică. In cadrul aceluiaşi stil cultural, sunt numite date sociale care corespund acelor concepţii filosofice.

- *Ce credeţi despre criza teatnilui?*

- Despre criza teatrului cred că se poate vorbi ca despre ceva trecut. Teatrul a cunoscut o criză în secolul trecut, când a fost ..profanizat". ca să spun aşa. înţeleg prin aceasta că a fost adus pe scenă banalul, cotidianul, ceea ce înţeleg eu prin profan, adică realismul imediat netransfigurat. Or, niciodată adevăratul teatru n-a fost realism pur. Totdeauna, teatrul mare, acela clasic antic sau cel elizabetan, a depășit realismul.

Dar criza teatrului se va rezolva tocmai din concurenţa lui cu cinematograful. Conflictul între teatru şi cinematograf e numai aparent. în fond, esenţa lor e diferită.

Cu încetul, cinematograful va lua locul acelui teatru profanizat, de probleme banale, cotidiane. şi. ca o consecinţă, teatrul îşi va regăsi esenţa adevărată şi va redobândi marea funcţiune pe care a avut-o în trecut.

- *Dacă nu realismul e formula adevăratului teatru, atunci care vedeţi că e calea de urmat?*

- Există două posibilități de a se depăși realul în teatru. Teatrul mare trebuie să depășească totdeauna cotidianul realist şi asta fie în sens idealist, fie în sens realist chiar, dar în ambele cazuri pe calea mitului. Aşadar, există un idealism mitic şi există un realism mitic, care pot deveni formule creatoare în teatru. Prima din aceste formule cred că am realizat-o în tragedia mea *Meşterul Manole,* iar a doua, în *Avram lancu,* pe care o reprezentăm acum la Teatrul Naţional.

- *Ce proiecte dramatice mai aveţi?*

- Mă preocupă o serie întreagă de subiecte dramatice. Intre altele, am în cap acum un subiect biblic, pe care n-am să ţi—1 trădez încă şi din care vreau să realizez o problemă dramatică interesantă. Și anume, vreau să amestec două planuri: misterul şi umorul. Cred că va fi ceva original.

- *Am remarcat fi'Ionul umoristic încă din celelalte piese ale d-voastră. şi mai ales în „Avram lancu", unde se găseşte umor fie în replicile eroului central, fie în figura umoristică a părintelui Păcală.*

- Exact.

- *De ce n-aţi abordat pentru scenă subiectul lui Horia? Sau aveţi de gând să-l trataţi mai târziu?*

- Nu. Nu voi dramatiza pe Horia. deoarece m-am gândit deja să o fac şi am renunţat. Trebuie să ştii că, la un moment dat am ezitat între figura lui Horia şi aceea a lui Avram lancu. amândouă deopotrivă de dramatice. Dar a fost o imposibilitate materială de a crea pe Horia: ar fi trebuit să stau un an în Munţii Apuseni, printre ţărani. Şi mai era o imposibilitate tehnică: piesa ar fi trebuit scrisă în dialect ţărănesc, în limba moţilor.

- *Cinematograful vă interesează?*

~ Da. chiar foarte mult. Frecventez cinematografele şi cred că filmul e o artă aparte. Caut însă filmele de adevărată artă şi de formulă cu adevărat cinematografică. Și cred că filmul englez este cel mai interesant. Mie îmi place cel mai mult. îndeosebi mi-a plăcut Henric VIII.

- *V-a interesat vreodată săjaceţi roman?*



- Da! Mă preocupă să scriu roman. Dar cred că asta nu se va întâmpla aşa de curând. Vor trece cel puţin zece ani până să mă hotărăsc la asta. Şi aceasta nu dintr-o inaptitudine pentru gen. cât din lipsă de timp. Sunt preocupat de construirea sistemului meu filosofic, care cere mult timp. Dar cred că după cincizeci de ani voi scrie şi roman.

lată o promisiune ispititoare pentru viitor. Lucian Blaga romancier! Chiar dacă n-aş fi aflat decât acest luciu, şi aş socoti o fericire că am putut sta de vorbă cu Lucian Blaga. Pentru cine cunoaşte marile realizări atât în poezie, cât şi în teatru, ale sale. aşteptarea noii ipostaze creatoare a marelui scriitor ardelean va fi foarte grea.

- *Cwn priviţi situaţia artei în Apus astăzi'.' Ce directive noi apar' Şi ce talente'.'*

- în nici un domeniu artistic, nici în literatură, nici în artele plastice, nici în muzică, nu se mai produc revoluţii. Nici o mişcare de răsturnare sau de înnoire nu se mai iveşte. Apar însă mari talente, care sunt altfel orientate. Ele nu vor să introducă noi metode de creaţie, ci au ambiţia să ducă la perfecţie mijloacele obţinute prin revoluţiile începute prin 1910 şi ajunse până după război. Artiştii nu mai tind spre noutate, spre originalitate necondiţionată, ci spre desăvârşire. în acest sens. se poate vorbi de un nou clasicism, întrucât clasicismul e tendinţă spre perfecţionare a unor mijloace intrate în tradiţie.

—In ce sens credeţi că veţi face romanul când veţi începe a scrie în acest gen?

- Tot în formula teatrului meu, a acelui realism mitic, care îmi este. cred, organică.

Pun condeiul jos. Mai vorbim lucruri care nu ne pot interesa decât pe noi. Apoi ne ridicăm: e târziu. Am început să vorbim de dimineaţă şi acum e ora mesei. E drept că interv iul nu e trucat: scriitorul a vorbit cu adevărat nu a scris după anumite întrebări trimise acasă. Ne dăm întâlnire la premierea lui *.Avram Icuicu".* Şi ne despărţim. Când mă depărtez de Lucian Blaga. am impresia că mă cobor, că descind de pe o altitudine unde simpla lui prezentă te înalţă chiar când între amândoi se lasă tăcere. Şi aşa, cobor până la masa mea unde transcriu un interv iu adevărat. In amintire, vocea scriitomlui se filtrează prin aceeaşi pâlnie de catifea ca şi atunci când vorbeşte. Dacă. citind acest interviu, vă închipuiţi cum ar vorbi un om cu coardele vocale de catifea, îl veţi auzi pe Lucian Blaga.

OCTAV ŞULUŢ1U
„Vremea', 1935.

BIBLIOGRAFIE

CAPELLE, Marc, *Ghidul jurnalistului,* 1996. Ed. Carro. Bucureşti. COM AN. Mihai (coordonator). *Manual de jurnalism.* 1997. Ed. Poliron, Iaşi CHIARON. Ysan. *L' inteniew ă la televx sion.* CFPS, 1991. Paris KLOSOWSKI. Dan. *So Questions abont Inteiriewing.* 1995, Solate Press MacDOUGAL. Curtis D. *Interpretativ Reporting New York.* 1982. Maccnilan RANDALL. David. *Jurnalistul universal.* 1998. Ed. Polirom. laşi.

REPORTAJUL

1. Definiţie; trăsături şi funcţii specifice; delimitarea de alte genuri ziaristice

într-o epocă în care memorialul de călătorie - cea dintâi formă semnificativă a reportajului scris - era ilustrat de personalităţi de primă mărime ale vremii Dinicu Golescu (socotit pe drept cuvânt „părintele"' reportajului românesc) publica acea ,.lnsemnare a călătoriei mele făcută în 1824,1825, 1826", punând la îndemâna istoricilor genului un model de referinţă, iar la cea a teoreticienilor lui. posibilitatea afirmării câtorva dintre cerinţele de bază ale reportajului.

Astfel, *respectul pentru adevăr* şi comunicarea lui ca atare (......cum puteam -se întreabă Dinicu Golescu - ochi având, să nu văz, văzând, să nu iau aminte, luând aminte, să nu asemăn, asemănând, să nu judec binele, şi să nu pohtesc a-1 face arătat compatrioţilor mei?",precum şi *judecata proprie* asupra realităţii descrise şi militantismul reporterului (care .judecând binele, şi arătându-1 compatrioţilor o face pentru ca ..să-1 sădim în pământul nostru, spre rodire înmulţită"**, sunt considerate de Dinicu Golescu legile de căpătâi ale scrierii sale. ale reportajului, aşadar.

Ulterior, istoria reportajului avea să probeze justeţea cerinţelor formulate de Dinicu Golescu. cerinţe care, asociate imperativelor ulterioare ale genului, ar putea duce la o cât mai exactă definire a sa . Este de observat. însă.

O selecţie, oricât de riguroasă, a numelor care au impus memorialul de călătorie în conştiinţa culturală a umanităţii, nu-i poate ignora pe Charles Dickens. cu extrem de causticele sale „Note americane" şi. în replică, pe Mark Tvvain. cu acea parodie burlescă asupra moravurilor europene, din „Nevinovaţii în călătorie", pe Al.Dumas-tatăl. cu tulburătoarele sale *Impresii de călătorie* sau pe Victor Hugo (considerat, spre sfârşitul secolului al XlX-lea, ..patronul reporterilor"),care reuşea să pună un diagnostic precis epocii sale. pornind de la relatarea unor ..Lucruri văzute".

**Dinicu Golescu, *însemnare a călătoriei mele.* Ed. Tineretului. Buc.l963.p.37.

că. în ciuda premiselor existente, reportajul nu se bucură, încă, de o definiţie unanim acceptată, astfel încât în încercarea noastră de a defini genul, ne vedem nevoiţi să luăm în considerare cel puţin trei tipuri de definiţii:

a) *definiţiile de autor,* care au meritul de a veni, de obicei, din partea celor care practică reportajul. Atunci când F. Brunea -Fox afirmă că ..Reportajul trebuie să fie un fragment de viaţă din care unii să înţeleagă ce este viaţa, iar alţii cum trebuie trăită", sau când Geo Bogza defineşte reportajul ca fiind „povestirea în chip realist a unor fapte reale", ei pun în circulaţie observaţii interesante şi întemeiate pe o activitate gazetărească proprie, desfăşurată la cele mai înalte cote calitative :

b) *accepţiile pe care le dau reportajului diferitele şcoli naţionale de presă,* accepţii care. atunci când nu sunt calculi după definiţiile curente în şcolile naţionale cu o teorie de presă dezvoltată (S.U.A., Germania , Franţa de ex.), avansează observaţii care, chiar dacă parţiale, sunt interesante, totuşi, precum ..participarea afectivă" sau „proeminenţa persoanei întâi";

c) *definiţiile de dicţionar,* care se bucură de cea mai largă circulaţie, au şi o rigoare ştiinţifică mai mare decât cele invocate anterior. Astfel, *Dicţionarul limbii române contemporane* defineşte reportajul drept „Articol de ziar cuprinzând relatarea unui fapt, descrierea unui loc etc. pe baza unor informaţii culese la faţa locului", iar *Petite Larousse* -„Articolul de ziar scris, după anchetare, de către reporter".

Operativitatea, competenţa, contactul nemijlocit cu realitatea, caracterul strict personal al relatării, veridicitatea afirmaţiilor - iată doar câteva dintre notele comune cu care se încearcă delimitarea locului deţinut de reportaj în câmpul genurilor ziaristice .

Nu vom relua aici controversele care atribuie reportajul când ziaristicii, când literaturii, când unei zone de graniţă, incertă şi labilă. Faptul că reportajul apelează la modalităţi de expresie literară, nu dă genului drept de cetate în literatură, după cum renunţarea la ficţiune şi apelul nemijlocit, reportericesc, la realitate, n-au strămutat în teritoriul ziaristicii întreaga literatură .jion fictivă" a ultimelor decenii.

Caracteristicile definitorii ale reportajului, precum şi istoria apariţiei şi devenirii sale. legată organic de istoria presei. îndreptăţesc situarea reportajului în câmpul ziaristicii.

Nu este mai puţin adevărat însă. că mirajul literaturii, dublat de tendinţa evadării de sub aşa-numita zodie a efemerizării operei ziaristice, a deturnat multe cariere gazetăreşti; unii au reuşit alţii, cei mai mulţi, au eşuat însă. într-un teritoriu aflat dincolo de gazetărie şi dincoace de literatură, adică nicăieri.

La rândul său, reporterul este fie „ziarist trimis să culeagă şi să transmită, de pe teren, diferite informaţii"(Mc *dicţionar enciclopedic),* fie Jurnalist care culege informaţii, notaţii de toate felurile" *{Petite Larousse).*

Dincolo de neajunsurile fiecăreia în parte, mulţimea definiţiilor care circulă cu privire la reportaj, citită cu grijă, permite depistarea unor puncte de contact, a unor părţi comune - premise ale definirii cât mai exacte a genului.

Este de observat. însă că. luată separat, nici una dintre notele mai sus amintite nu este suficientă pentru a desemna univoc reportajul, de unde concluzia că, în încercarea noastră de definire a genului, ar trebui să luăm în considerare atâtea note. caracteristici, trăsături câte sunt nu numai necesare, ci şi suficiente pentru acoperirea specificităţii genului. Or, după părerea noastră, acestea ar fi în număr de 4 (patru), şi anume:

a) ACTUALITATEA. înscrisă ca imperativ categoric în definirea presei, actualitatea guvernează, aşadar, şi prezenţa reporterului în câmpul ziaristicii. întreaga istorie a reportajului confirmă, cu forţa evidenţei, angajarea reporterului în problematica de cel mai acut şi imediat interes al timpului său. Pentru că reportajul nu poate fi conceput în afara actualităţii imediate. Chiar şi atunci când reporterul face apel la istoria unei întâmplări sau a unui om. lucrul se întâmplă pentru a putea fi mai bine înţelese sensurile şi semnificaţiile unui eveniment la ordinea zilei. Reportajul trăieşte exclusiv ca mărturie a vieţii curente a societăţii, iar militantismul, angajarea reporterului presupun cauze de strictă actualitate;

b) AUTENTICITATEA . Cerinţă de bază a genului, alături de actualitate, se cere garantată în reportaj - spre deosebire de alte genuri ziaristice, ca ştirea . de ex. - de prezenţa nemijlocită a autorului la evenimentul relatat. ..Dacă nu am văzut cu proprii noştri ochi şi totuşi scriem (reportaj - n.n.). atunci se cheamă, ca să spun aşa. că măsluim, afirmă Geo Bogza. Din momentul în care ne comunică fapte la desfăşurarea cărora nu a fost martor direct, reporterul a intrat în domeniul ficţiunii; el (reporterul), poate fi considerat romancier, nuvelist, autor de „momente şi schiţe", orice, dar nu reporter".

Condiţie necesară pentru autenticitatea reportajului, prezenţa nemijlocită a reporterului la evenimentul relatat este departe de a fi suficientă, întrucât reporterul nu este un simplu „grefier al clipei". El (reporterul) este chemat să selecteze, să ierarhizeze evenimentele în funcţie de un cât mai larg interes social, să pătrundă la cauze, să descifreze resorturile psihologice, morale, sociologice, ideologice etc. care-i animă pe eroii săi. să surprindă

contradicţiile, dar şi tendinţele dezvoltării, să pună şi să - şi pună întrebări şi să sugereze soluţii. Pentru că numai aşa se probează spiritul de analiză al reporterului, capacitatea sa de sinteză, competenţa profesională, maturitatea culturală. Altfel reportajul va fi o mărturie a adevărului biografic, statistic, procentual, fizionomie, al gesticulaţiilor, cu alte cuvinte, mărturia acelei realităţi vizibile, de suprafaţă, care nu se suprapune, matematic, realităţii esenţiale, de profunzime. în felul acesta, reportajul va avea - şi trebuie să aibă - întâmplări reale, dar nu va avea evenimentul de largă rezonanţă socială, situat în centrul de interes al actualităţii: va avea - şi trebuie să aibă - eroi cu identitate reală, dar nu va avea modele umane de comportament, de atitudine, de conştiinţă , nu va avea eroi în accepţia modernă, de personalităţi exemplare, elemente active, stimulatoare, angajate, responsabile.

Sunt reporteri care cred că sinceritatea lor este şi garanţia autenticităţii. Sigur că, în absenţa sincerităţii, autenticitatea reportajului este iremediabil minată. Dar la fel de minată este şi atunci când sinceritatea se exersează pe aspecte de prim contact ale întâmplărilor narate. în absenţa capacităţii reporterului de a pătrunde dincolo de aparenţe, în miezul definitoriu al evenimentului, acolo unde „adevărul nu se confundă totdeauna cu dreptatea".

Prezenţa nemijlocită a reporterului la eveniment nu este - sau nu ar trebui să fie - una exclusiv fizică, pasivă, ci una vie. iscoditoare, inventivă, pasionată;

c) ATITUDINEA. ,.Eu cred că un om pasionat este şi talentat. Talentul este o formă a pasiunii. în orice caz, nu poţi fi indiferent şi talentat *", afirma cândva Geo Bogza, la o întâlnire cu tinerii reporteri. Şi dacă afirmaţiile lui Geo Bogza sunt ele însele expresii ale pasiunii, ele nu sunt. de aceea, mai puţin adevărate, dacă prin pasiune înţelegem implicarea, angajarea, atitudinea, controlate de o concepţie clară, de convingeri ferme, de pe poziţiile cărora reporterul investighează realitatea şi îşi concepe opera.

Pentru un gen care informează în scopul formării, al antrenării la acţiune conştientă, apelul la afectivitate este indispensabil. Participarea afectivă a reporterului la cele relatate, atitudinea sa explicită faţă de fapte, sporesc forţa de influenţare a reportajului prin trezirea, la cei cărora li se adresează, a acelor resorturi afective, care transformă şovăiala, nehotărârea, în fermitate şi partizana! „Simbriaş în slujba unor interese care-i erau străine, reporterul presei de odinioară n-avea. în general, nici un fel de atitudine.Pioau peste el ideile, opiniile, curentele. El rămânea impermeabil la ele: omul-fulgarin ", scria cândva I. Peltz. păcătuind poate printi-o generalizare

nepermisă, dar afirmând cu destul temei că lipsa atitudinii dezumanizează reporterul până la transformarea acestuia într-un obiect. De abia prin cucerirea dreptului la atitudine, reporterul îşi cucereşte demnitatea, iar prin demnitate -dreptul de a fi ascultat;

d) PLASTICITATEA. în lumea presei circula, mai de mult. o metaforă a lui Geo Bogza. potrivit căreia un reportaj trebuie să fie ca cele două poze obligatorii când te ia în evidenţă miliţia (o, tempora !); clare din faţă şi clare din profil. Tot el explica însă. că reporterii, spre deosebire de oamenii legii, au dreptul şi datoria de a potrivi unghiurile de lumini şi umbră astfel încât, fără a falsifica faţa şi profilul, să scoată în evidenţă semnificativul.

Această subliniere a semnificativului se face prin apelul reporterului la mijloacele şi procedeele literare ce ţin de compoziţie (naraţiune, dialog, portretizare), de imaginea artistică (metafora, comparaţia, hiperbola), de stil (lirism, ironie, dinamism), de vocabular etc. Aşadar, reportajul reclamă talent literar, pentru a reda realitatea într-un mod sensibil, plastic, neconvenţional, într-un chip care să releve esenţele, semnificaţiile faptului de viaţă care face obiectul reportajului. Dar, dacă izbânzile reportajului ţin de foarte multe ori de această vecinătate cu literatura, tot aici îşi au originea şi multe din eşecurile sale. Pe căi regresive, de la plasticitate s-a ajuns la culoare, iar de la culoare la pitoresc şi senzaţional care. prost înţelese, au cantonat adesea reportajul în zone de interes periferic, îndepărtând reporterul de la rosturile lui adevărate.

Şi totuşi, senzaţionalul este una din formele prin care reportajul îşi asigură o masivă adeziune a publicului; numai că el trebuie căutat nu în pitoresc şi excentricitate, ci în tot ce reprezintă un efort de schimbare spre mai adevărat mai bine şi mai frumos în viaţa socială, pentru că, indiscutabil, acolo unde există devenire, există şi contradicţie, există suficient dramatism, culoare şi relief.

Aşa cum arătam, nici una dintre aceste patru note specifice reportajuiui-actualitatea, autenticitatea, atitudinea, şi plasticitatea- luată separat nu este suficientă pentru a descrie univoc reportajul: luate împreună însă. ele reprezintă specificul genului, reuşind să-i delimiteze cu precizie locul în câmpul genurilor ziaristice. Nici unui alt gen ziaristic nu-i convin toate cele patru note specifice reportajului, luate împreună. Dacă ştirea reclamă actualitate şi autenticitate, plasticitatea ar constitui, cu siguranţă, o piedică în

calea comunicării directe, impusă genului; cât priveşte atitudinea, presa vehiculeză o mulţime de ştiri de mare interes, care nu solicită participarea afectivă nici a emiţătorului, nici a receptorului.

Un bun interviu trebuie să fie unul de actualitate, dar autenticitatea lui este una de alt registru decât cea a reportajului, fiind mediată de interlocutor, iar plasticitatea poate lipsi în foarte multe cazuri, fără nici un fel de daune pentru interviul care urmăreşte, de exemplu, doar scopuri ce ţin de informare.

Ca şi reportajul, ancheta se apleacă asupra unor obiective de strictă actualitate; sunt însă multe cazuri în care partizanatul, presupus de atitudinea afectivă, ar vicia rezultatele investigaţiei. Pe de altă parte, ancheta, urmărind, de regulă, stabilirea sau restabilirea unui adevăr, operează mai de grabă cu mijloacele ştiinţei, refuzând plasticitatea, care poate constitui o sursă de eroare în aprecieri care se cer exacte.

însemnând, de regulă, o expunere asupra unei teme politice, economice, culturale etc, articolul presupune - am putea spune că se naşte chiar- din atitudine, dar autenticitatea sa nu este dată de apelul la fapte strict determinate, sau la persoane cu o identitate precisă, ci de coerenţa ideatică. Iar partizanatul său se exprimă prin forţa argumentului, nu prin cea a imaginii ce ţine de plasticitatea reportajului.

Iar dintre genurile ziaristice care presupun atitudine şi plasticitate, pamfletul nu este rostuit, destinat să indice riguros evenimentele şi persoanele reale la care se referă în exercitarea misiunii sale critice, eseul ţine, de regulă, de logica internă a eşafodajului ideatic, iar cronica literar-artistică se referă la o realitate de grad secund: literatura şi arta.

Rămâne, aşadar, reportajului calitatea de a întruni toate cele pătai cerinţe amintite, fiind singurul gen ziaristic care nu poate exista în absenţa nici uneia dintre ele.

Funcţiile specifice ale reportajului, de prospectare, descoperire şi promovare a valorilor, în scopul formării şi antrenării opiniei publice la acţiune conştient - constructivă, trimit cu necesitate, aşa cum am văzut, la imperativele actualităţii, autenticităţii, atitudinii şi plasticităţii.

Evident, delimitarea reportajului de celelalte genuri ziaristice are virtuţi mai degrabă didactice, ,,viaţa la zi'" a reportajului fiind una nu numai de bună vecinătate cu celelalte genuri, ci şi de permanente împrumuturi, de convieţuire pe teritorii comune, în reportaj putând fi regăsite adesea ştiri, interviuri, fragmente de articol sau anchetă, materie pamfletară etc.

Ajunşi aici, propunem pentru reportaj următoarea definiţie: GEN ZIARISTIC ÎN CARE SE RELATEAZĂ CU MIJLOACE LITERARE, PRIN PRISMA UNEI ATITUDINI PERSONALE, EVENIMENTE AUTENTICE CARE AU ECOU ÎN REALITATEA IMEDIATĂ.

2. **Tipuri de reportaj; modele şi antimodele**

Ca şi delimitările reportajului de celelalte genuri ziaristice, delimitările interne ale reportajului au şi ele un caracter didactic, întrucât în practică nu există, decât prin excepţie, tipuri pure de reportaj. Poate că şi de aceea, o întreprindere de acest fel pare destul de dificilă; nu imposibilă, însă.

Intr-un volum colectiv , Elma Scott Wattson stabileşte următoarele tipuri de reportaj: Schiţe de interes uman, Relatări despre persoane interesante. Documente umane autobiografice, Reportaje istorice. Schiţe de călătorie, Reportaje de interpretare, Reportaje de popularizare a ştiinţei şi Repoilaje de orientare practică. Deşi autoarea reuşeşte să ilustreze fiecare tip cu titluri din presa americană, clasificarea propusă de ea are pentru noi un interes exclusiv informativ, întrucât este improprie identificării tipurilor de reportaj din presa noastră.

O clasificare mai aproape de practica noastră de presă este cea propusă de Philippe Gaillard, care distinge două mari categorii de reportaje: „De o parte - scrie el - există reportajele specializate, care se mai cheamă uneori şi cronici parlamentare sau politice, judiciare, sportive (...). Pe de altă parte, găsim reportajul mai puţin specializat, care constă în tratarea unor subiecte fără legătură între ele, şi al căror tip este reportajul de informare generală"'**.

Criteriul la care apelează P. Gaillard este cel al specializării reportajului, dar sugestiile vin, ca şi în cazul Elmei Scott Wattson, din practica de presă la care se aplică.

în ceea ce ne priveşte, răspunzând sugestiilor venite din partea practicii noastre de presă, încercând aşadar să evidenţiem, pe cât este posibil, toate tipurile de reportaj care apar în presa noastră scrisă, la radio şi televiziune, propunem următoarea clasificare, conştienţi că ea este amendabilă, dar convinşi că slujeşte scopului nostru.

George Fox Mott (coordonator). *New Sur\'e\ of Joumalhm,* Barnes and Noble Washingthon. 1968

Philippe Gaillard, *Teclmique du jounudisme,* Presses Universitaires de France, Paris, 1971

A. **După tema reportajului:**

a. *reportajul de specialitate:*
al. reportajul politic;
a2. reportajul economic;
a3. reportajul social-cetăţenesc; a4. reportajul cultural; a5. reportajul sportiv.

b. *reportajul de informare generală:*
bl. reportajul de călătorie;
b2. reportajul de fapt divers;
b3. reportajul portret;
b4. reportajul monografic;
b5. reportajul publicitar.

6. **După modul în care este structurată evoluţia naraţiunii:**
a. reportajul propriu - zis;
b. reportajul - colaj;
c. reportajul - eseu;
d. reportajul - povestire;
e. reportajul - anchetă.

C. **După componenta dominantă a personalităţii reporterului:**
a. reportajul descriptiv;
b. reportajul de meditaţie filosofică;
c. reportajul de dezbatere etică.

Primul criteriu luat în considerare de noi. deşi mai puţin riguros (marea varietate de teme posibile pentru reportaj putând ti cu greu prinsă în schema unei clasificări), are meritul de a oferi posibilitatea de a inventaria aproape toate tipurile de reportaj cu o oarecare frecvenţă în presa noastră. în plus, faţă de celelalte două criterii, are avantajul de ajuta la stabilirea unor tipuri de reportaj de circulaţie curentă în limbajul ziaristic, astfel încât oricine ştie ce este acela un reportaj, înţelege cu uşurinţă şi ce este un reportaj economic, sau unul cultural, de exemplu.

Cel de al doilea criteriu cu care operăm delimitări în câmpul reportajului, indică modul în care este structurată evoluţia naraţiunii în reportaj, de unde şi valoarea sa didactică.

După cum am văzut, există cel puţin cinci moduri de structurare a naraţiunii, reprezentate de următoarele tipuri de reportaj:

a) *reportajul propriu - zis,* în care relatarea urmează fidel desfăşurarea cronologică a evenimentului relatat. O astfel de structurare a naraţiunii este obligatorie, de exemplu, pentru reportajele realizate prin transmiterea directă, la radio sau televiziune, a unor întâlniri sportive sau a altor manifestări de acelaşi gen;

b) *reportajul - colaj* foloseşte modalităţi de structurare a naraţiunii influenţate de tehnica montajului cinematografic. Multe reportaje de televiziune, dar şi reportaje din presa scrisă folosesc alăturarea unor fragmente narative care par de sine stătătoare, dar care, prin asociere, întregesc intenţia autorului de a lumina din unghiuri diferite una şi aceeaşi arie problematică. In plus. ..tăieturile" din interiorul naraţiunii dau reportajului nerv, ritm, şi sporesc, prin tensiune, atractivitatea relatării:

c) *reportajul - eseu* presupune o idee centrală. în jurul căreia se grupează şi se ordonează elementele naraţiunii. în funcţie nu de cronologia evenimentului , ci de modul în care slujesc ideea de bază a reportajului. Anunţată de regulă ca o propunere a autorului, ideea dominantă se regăseşte în final ca o concluzie a întregii desfăşurări narative, astfel încât publicul este câştigat de partea acestei idei. care la începutul reportajului părea mai mult o ipoteză, iar la sfârşitul lui. se afirmă ca o certitudine:

d) *reportajul - povestire are* structura genului literar al cărui nume îl poartă, adică aceea a unui edificiu narativ construit în jurul unui conflict menit să pună în evidenţă sensurile şi direcţiile dezvoltării evenimentului relatat. Cerinţele de bază ale acestui tip de reportaj ţin de conturarea unor caractere puternice, antrenate într-o acţiune astfel gradată, încât starea conflictuală să—şi atingă apogeul şi să-şi găsească rezolvarea în finalul reportajului;

e) *reportajul - anchetă* este tipul de reportaj în care naraţiunea urmează logica investigaţiei întreprinse de reporter pentru a descoperi adevărul pentru care pledează.

Cel de al treilea criteriu propus de noi pentru clasificarea tipurilor de reportaj este cel al componentei dominante a personalităţii autorului, criteriu care ar părea să justifice butada conform căreia există atâtea tipuri de repoitaj



câţi reporteri. Dacă, însă, în urma aplicării acestui criteriu, nu luăm în considerare decât trei tipuri de reportaj, o facem întrucât esenţiale pentru reporter ni se par talentul de povestitor. înclinaţia spre meditaţie şi simţul dreptăţii.

In funcţie de dominanta uneia sau alteia dintre aceste calităţi, distingem următoarele tipuri de reportaj:

a) *reportajul descriptiv,* probând simţul epicului, talentul de povestitor al reporterului, care ştie să creioneze eroi vii. memorabili, să surprindă şi să redea amănuntul semnificativ, să susţină o acţiune şi să construiască un conflict.

Ilustrative pentru acest tip sunt cele mai multe dintre reportajele lui Brunea-Fox.

Iată un scurt fragment din reportajul *Cinci zile printre leproşi,* edificatoare pentru forţa de sugestie a amănuntului bine ales şi măiestrit pus în pagină: *‚fară să-l privesc, îl întreb pe Cătălin cu o voce albă, impersonală:*

- Mulţi morţi ?

-Mulţi...

- Dar de ce atât de puţine cruci ?

- Păi le mai iau băieţii, să facă foc iama";

b) reportajul de meditaţie filosofică, născut din nevoia reporterului de a confrunta cotidianul cu valorile perene ale umanităţii, de a-1 încadra într-o ordine universală, dătătoare de seamă şi pentru cele mai banale gesturi ale zilei.

Reportajul de meditaţie filosofică a fost strălucit practicat de Geo Bogza, din ale cărui reportaje se degajă sentimentul demnităţii şi măreţiei umane. La Geo Bogza gesturile omeneşti cele mai fireşti acced, prin măiestria relatării, în arhetip, se încarcă de semnificaţie cosmică. Iată, din reportajul intitulat *O femeie mănâncă un măr,* un fragment semnificativ:

‚Jn trenul acesta, încă înainte de a ajunge în inima Ţării Moţilor, am văzut două lucruri mimmate. Am văzut o femeie mâncând un măr şi felul cum moţii privesc munţii. Pe urmă n-am mai văzut nimic atât de adânc şi revelator. Aşezaţi pe băncile de lemn ale vagonului, moţii priveau munţii. Erau colţuroşi, acoperiţi de zăpadă, tari, de gresie, formaţi din stâncă aspră şi învălmăşiţi. Moţii îi priveau. Tăcuţi, pe gânduri, cu fruntea încruntată, pleoapele lor se deschideau, lăsând să se strecoare munţii înăuntru în fâşii subţiri, ca şi cum ai" fi fost băutură rară, pe care ar fi vrut să o guste cât mai

îndelung. Erau moţii care se întorceau din câmpie. Nu priveau munţii. Ii sorbeau încet printre pleoape(...).

Femeia a început să mănânce mărul. Mari actriţe ale lumii unde sunteţi, să vedeţi pe această ţărancă, pe această femeie din Ţara Moţilor, mâncând un măr? Mânca? Mânca; şi în acelaşi timp părea că se roagă, că spune o poezie, că stă de vorbă cu munţii. întâi a luat mărul şi I-a privit câteva clipe printi'e pleoapele pe jumătate închise. Era respect, admiraţie şi bucurie, puţin tristă, puţin amară, în faţa acestui lucru pe care îl avea în mână (...).

Pe urmă a început să taie mărul cu briceagul. Dar cum aş putea să reproduc în cuvinte eleganţa din gesturile acelei femei? Nu numai că nu era nimic obişnuit, nimic vulgar, dar părea că oficiază un cult, că se împărtăşeşte dintr-un mister. Când lua bucata de măr şi o ducea spre gură, buzele ei păreau că murmură o nigăciune";

c) *reportajul de dezbatere etică.* De regulă, talentul de povestitor şi înclinaţia spre meditaţie au fost însoţite, la marii reporteri, de un acut, adesea dureros simţ al dreptăţii.

Din această nevoie de justiţie socială porneşte reportajul de dezbatere etică, instrument al reporteailui în veghea acestuia ca legea să nu fie golită de spiritul său, ca relaţiile dintre oameni să nu fie viciate de arbitrar şi intoleranţă, ca să existe o ierarhie reală a valorilor, ca mediocritatea, invidia, delaţiunea, ranchiuna să nu aibă drept de cetate în viaţa noastră socială.

Exemplară prin forţa morală, luciditatea argumentului şi curajul opiniei este partea cea mai bună a reportajului românesc de ieri şi de azi.

Deşi, ca în cazul oricărei activităţi de creaţie spirituală, nici cu privire la reportaj reţetele nu sunt valabile, există totuşi modele ale genului, a căror lectură susţinută ni se pare una dintre cele mai sigure căi spre înţelegerea şi practicarea reportajului. Astfel, reportajele lui F. Brunea-Fox sau cele ale lui Geo Bogza se cer nu numai citite, ci şi recitite atât pentru interesul lor intrinsec, cât şi pentru marea lor valoare didactică.

Practica la zi a presei noastre oferă şi ea numeroase modele ale genului, a căror exemplaritate urmează a fi demonstrată în seminariile dedicate genului. Cât priveşte antimodelele, dincolo de unul sau altul dintre numeroasele exemple ce pot fi cu uşurinţă depistate în practica de presă curentă, este de observat că, în zona lui de joasă altitudine pe scara calităţii, reportajul este minat de numeroase stereotipii ce ţin de o anumită comoditate a gândirii. Exemplificările care urmează, culese din presa vremii, nu-şi

propun descalificarea unor nume de reporteri sau de publicaţii: ele nu au decât scopul relevării, din nevoi didactice, a tipurilor de abdicări de la exigenţele calităţii. Astfel, nu cu mult timp în urmă, când, de exemplu, reportajul monografic(despre un oraş, un ţinut, o întreprindere etc), trebuia să pună în evidenţă „măreţele realizări'" ale prezentului, în lumea reportajului îşi tăcuse loc o stereotipie de structură repetată până la saturaţie. De cele mai multe ori, un asemenea tip de reportaj începea cu o prezentare istorică în care coexista bizar trecutul de glorie cu sărăcia şi ignoranţa.„7argM/ *anemic din perioada interbelică nu există. Am regăsit însă paginat frumos trecutul de glorie", notează reporterul. Sau : ,,Recunoscută în freci/t prin frumuseţea neobişnuită a plaiurilor unde a fost zămislită nemuritoarea Mioriţa, dar şi prin sărăcia şi ignoranţa în care a fost ţinută veacuri de-a rândul de vechile ocârmuiri, Vrancea zilelor noastre...".* Că un trecut de glorie era asociat unui târg anemic, sau că vremurile de ignoranţă zămisleau nemuritoarea „Mioriţa"", nu mai conta. Tot ceea ce conta era antiteza. în care prezentul nu putea avea. în astfel de reportaje, decât o culoare roz. în termeni exageraţi, ditirambici, care epuizau superlativele limbii române. O altă stereotipie de structură, de o irepresibilărecurenţă. este încercarea de îmbinare a lirismului cu informaţiile concrete despre oameni şi locuri. Numai că lirismul începutului de reportaj este, de regulă excesiv, iar informaţiile concrete -descurajant de terne. Un astfel de reportaj începe, de exemplu, ca un îndoielnic poem oniric: *„Grâul este viu şi robust. închizând în pumnul spicelor verzi, bobul hrănit cu biberoane de lapte şi colastră. Peste el. peste rotundul său sustras ţărânii, se aruncă ploile de soare şi ploile de ploaie, fulgeră dimineţile şi se odihnesc amiezile grele ca nişte ugere pline, se infiltrează lin serile tămăduitoare, când rănile de arşiţă ale câmpiei sunt vindecate de rouă stelară şi singurătate".* Şi se termină ca un anost proces-verbal : *„Şi mâna celui care scrie notează câteva lucruri în plus despre Apuseni: clădire nouă la poştă şi telecomunicaţii, spital nou, modern, şcoli noi, grădiniţe noi şi creşe noi. staţii PECO, fabrică de lapte".*

Stereotipii la fel de supărătoare ca şi cele deja amintite, intervin şi în alegerea şi portretizarea eroilor de reportaj.

Aleşi numai în funcţie de rezultatele în muncă, eroii de reportaj sunt prezentaţi în trăsăturile lor elementare: *„Discut pe îndelete cu primarul Calafatului, un om înalt şi drept, de 40 de ani. tânăr deci dacă nu i-ai ghici sub ochi cearcăne de oboseală. Trebuie să fi un om cu umeri zdraveni pe care poate să stea această enormă responsabilitate fără să-l înconvoaie ".* 50

Modestia eroilor de reportaj a devenit un loc comun: *„în urmă cu im an, Mircea Roibu, şeful atelierului de turnătorie, mi-a spus cu un fel de încăpăţânare pe care nu am înţeles-o nici mai târziu, că nu face nimic mai mult şi mai deosebit decât ceilalţi oameni din atelier şi chiar mi i-a arătat pe câţhxi dintre ei, care mi-ar fi oferit cu siguranţă material pentru un bun reportaj* ".

Când sunt tineri, eroii de reportaj sunt invariabil de un entuziasm molipsitor: *‚JPrimul interlocutor. Lucian Apostoloaie, îmi vorbeşte acum cu bucurie în ochi şi în suflet despre el şi colegii săi de atelier, căci cu toţii s-au întrecut pe sine".*

în cazul eroilor de reportaj cu ţărani, trăsăturile fizice devin aspre, severe, iar cele morale se reduc la câteva clişee: „ *Vremurile cu evenimentele lor i-au învăţat să vorbească domol, potolit, să-şi potrivească vorbele cu tâlc, strecurând ici-colo pilde şi poveţe, făcându-le graiul înţelept şi sfătos ". Sau: ,, Să nu uităm că ţăranii au o minte ageră, că au un bun simţ şi o logică şi un discernământ, o filozofie a vieţii tainică crescută din viaţă, din experienţa lor milenară, din confi'untarea cu viaţa aspră şi cu condiţiile lor aspre*".

Unul dintre cele mai mari deservicii îl aduce reportajului falsul lirism, metafora devenită şi ea loc comun, excesul de poematizare. Iată cum se întâlneşte un reporter al zilelor noastre cu istoria: *„Treceau secundele istoriei. Istoria este făcută şi din aceste clipe între două momente istorice. Nu ştiu cum au arătat secundele zilei de 1 decembrie 1918, în acest loc unde chiar în acest moment văd trecând un om cu o geantă greoaie, un simplu om cu o geantă, oarecare, greoaie, trecând îngândurat şi grăbit prin faţa Casei de cultură a sindicatelor de parcă însă n-ar călca prin faţa Casei de cultură a sindicatelor, ci prin Sala Unirii, îndreptându-se cu docutnente solemne în geantă, spre biroul unde cele 1228 de semnături vor consacra unirea cea mare. Nu se poate, îmi zic, aici la Alba Iulia, chiar dacă mai sunt genţi care poartă hârtii banale, aici la Alba Iulia s-au semnat documente atât de solemne încât recunoştinţa minţii şi inimii noastre, îi dă imaginaţiei noastre, datorii la fel de solemne şi oricât de banale ar fi acele hârtii în geanta acelui om, o privire a mea le vede şi pe ele simbolice ".*

Acest reportaj, mostră a lirismului de îndoielnică factură, merită citat în continuare, pentru umorul său involuntar, care coboară tema în derizoriu: *„Aici pe Platoul Romanilor, totul pare firesc şi simbolic în acelaşi timp şi în cel mai simplu mod cu putinţă. Totul poate fi un fapt banal şi simbolic. Iată maşina pe care scrie Păstraţi curăţenia oraşului! în toate locurile unde am*

văzut-o era o banalitate a peisajului firesc, cotidian. Aici curăţenia oraşului are ceva spiritual, istoric şi simbolic. Nu-mi pot imagina inima atâtor evenimente solemne ale istoriei care au făcut neamul nostru să fie el însuşi ca pe un loc obişnuit. Maşina pe care scrie Păstraţi curăţenia oraşului .', *înseamnă la Alba Iulia*, *mai mult decât în orice loc unde ea înseamnă numai păstraţi curăţenia oraşului. Aici ea ne spune cimnte ca de la 1600 şi de la 1918, şi ne spune de fapt. fiţi uniţi, fiţi curaţi oameni buni, ca istoria din inima acestui neam. In mijlocul unei intersecţii, plutonierul dirijează circulaţia, dar ce fel de circulaţie? Parcă i-ar spune peste timp voievodului de la 1600. pe aici măria ta nu circulăm, ci călcăm pe urmele tale, sau poale că nici nu-i trece prin cap aşa ceva, pentru că i s-ar părea o impietate să vorbească el. un simplu plutonier, cu sublimul voievod. Nici nu-i trece prin cap aşa ceva acum. dar mai face im pas şi devine simbol şi el, având mai mult decât dreptul de a vorbi cu simbolurile, având chiar datoria de serviciu să o facă. datoria celui mai nobil serviciu al inimilor noastre, datoria de a nu uita şi datoria de a rămâne şi datoria de a fi pururi în serviciul inimii noastre, care s-a înnodat la Alba Iulia de două ori".*

în sfârşit, dar nu cu cele mai neglijabile consecinţe pentru calitatea reportajului, trebuie amintite stereotipiile de limbaj, uşor de depistat şi chiar de inventariat într-un adevărat dicţionar al locurilor comune.

BIBLIOGRAFIE

Boucher. Jean-Dominique, *Le reportage ecrit,* 1995, Paris, CFPY Brunea-Fox, F.. *Memoria reportajului,* 1985. Editura Eminescu, Bucureşti. Coman. Mihai (coordonator), *Manual de jurnalism,* 1997, Editura Polirom, Iaşi. Gaillard, Philippe, *Teehniquedejournalisme,* 1971. 1975. 1989, Paris, PUF. Golescu. Dinicu, *însemnare a călătoriei mele,* 1963, Editura Tineretului. Bucureşti. Mott. George Fox, *New Survey ofJournalism,* 1968. Barnes and Noble, Washington.

EXERCIŢIU

Motivaţi **propunerea** ca posibil model de reportaj a textului care urmează:

MIRAJUL MOŞILOR

„Aici işa ! Şi numai aici işa ! Fea ! E Fea. fecioara nebună cu capul de lemn, care trăieşte cu un jaguerrr!'"

Omul poartă o redingotă veche, adică o haină de familie, ce nu poate fi cedată cetăţeanului fără profesiune artistică, fiindcă s-ar putea denunţa secretele breslei, fiecare buzunar echivalând cu un truc, fiecare fald cu o boscărie.

E sortită să nu iasă din cercul iniţiaţilor decât odată cu ultimul ei posesor: pe năsălie.

Sau. într-un caz mai fericit, va fi trecută, - ipostaza ei iremediabilă, cea din urmă expresie a materialului confecţionat ajuns fără origine, zdreanţă deci. - altui camarad de breaslă, măscăriciului. Clovnul va continua s-o exibe. fiindcă acestor animatori ai manejului cu tărâţe omenirea le atribuie tot ce s-a degradat, tot ce se leapădă.

Şoşonii desperecheaţi, pălăriile sparte, ghetele uzate, gulerele demodate zvârlite la gunoi, smulse aşadar din inventar pentru vecie, pe ce drum enigmatic ajung la Moşi. retrăind o existenţă fenomenală, ca fragmentele de şarpe, însufleţite fiecare de o viaţă proprie?

Redingota asta uzată, balzaciană, e cronica dramatică a atâtor cariere eşuate, de la frumosul jongleur ce a inaugurat-o, convins că în căptuşeala ei se piteşte succesul şi fortuna, până la proprietarul actual - al câtelea? -chircit în vestmântul larg ca o gloabă de dric.

Omul mai are şi o gaura în beregată, o gaură autentică, neagră şi cercuită cu metal ca un muştiuc de ţigaretă, sau ca un simplu orificiu de flaut. Gură-cască e impresionat de scorbura neagră vizibilă deasupra gulerului şi o consideră - ca tot ce constituie meşteşugul acestei lumi de bâlci - drept „iluziune". -.. cum naiba o fi făcut-o?" - poate desenată cu cerneală, poate o pată din naştere.

Şi e totuşi o gaură veritabilă, o gaură sifilitică, rezultatul unei operaţii comune, un mecanism respiratoriu. Omul bagă în orificiu ăsta o ţigară aprinsă şi sloboade fumul pe gură, fluieră dintr-un ţignal. stinge o lumânare.

fiindcă, domnilor, gaura asta e stigmatul stilizat al unui beteşug şi omul cu redingota veche îl exploatează cum exploatează atâţia semeni de aci beteşuguri mai oribile, monstruoase chiar.

Când vrea să vorbească, să-şi tune tirada (e atât de greu să fi auzit în vuietele Moşilor) pune degetul pe deschizătura întunecată. Atunci glasul lui altminteri mort, se deşteaptă, nu normal, pe jumătate tonic, răguşit, fals. Şi asta impresionează. Individul cică se preface. Abia când opintirile lui oratorice au reuşit să smulgă din aluatul spectator, din masa curioşilor dispuşi să se distreze gratis, un boţ, - reprezentat prin câţiva, ispitiţi în sfârşit - să vadă şi ce-i dincolo de pânză, omul îşi permite să se retragă. Nu pentru mult timp. Pentru câteva minute doar. cât e necesar să-şi calmeze tuşea, o tuse hârâită ce-i îneacă beregata cu flegmă. împroşcată prin gaură, unde se îndeasă disperat spasmodic, batista. Bineînţeles, - fără manifestări anexe, tuşea boscarului e ciudată şi atractivă. Aduce cu zgomotul obloanelor într-un târg vechi. Nimeni, aşa cum e dosit nenorocitul, nu ştie că-i pradă accesului.

Spectatorii din cuprinsul redus, traversat de trei bănci de scândură crudă. îşi ciulesc urechile spre cotlonul din stânga pânzei de circ roşie ce maschează „numărul", convinşi fiind că acolo se petrece ceva amuzant, o scenă desigur la nivelul celor trei lei. costul biletului de intrare.

Când „comperul" şi-a făcut apariţia în baracă, pentru „demonstraţie", niţel pământiu, cu ochii în fundul orbitelor, febrili, cu cele două brazde ale gurii mai pronunţate, publicul e gata pregătit. Stropul rumen de pe guler, nimeni nu-1 remarcă. Şi e proaspăt. Şi chiar de l-ar remarca, semnificaţia lui ar fi alta, încadrată în ordinea nefirească de aci, unde tot ce nu-i spectator ţine de supranatural: o omenire absurdă, ce se hrăneşte cu săbii, doarme pe cuie. face dragoste cu femeia cu barbă.

Orice aterizare, orice amestec - chiar sub raportul funcţiunilor omeneşti obişnuite,- cu cealaltă lume, suferă consecinţe fatale, e ca un mister dezvăluit. Pentru comerţul sirenei „care mănâncă o dată la şase zile peşte crud'", un ostropel cu mămăliguţă. înfulecat în văzul mulţimei, e ca o condamnare la moarte. In clipa când fachirul ce bea flăcări, uitând o prudenţă profesională, va da de duşcă un ţoi de rachiu, sentinţa e gata. Miracolul s-a dezghiocat. Magicianul a devenit brusc om. Trebuie să-şi schimbe rolul, să rupă raporturile cu foiţele tenebroase, să păşească în public, să se transforme şi el în gură-cască. A violat o lege a bâlciului, care proclamă drept ocult şi diabolic tot ce reprezintă repertoriul acestei lumi aparte, de la fotografia la

„minut", unde prezidează un anume ritual, până la „fata aerului", această enigmă formidabilă pentru toţi naivii planetei.

închipuiţi-vă omul cu redingotă, schimbând tradiţia chetei cu un umil apel adresat publicului:

„Onorată asistenţă, sunt bolnav. Mi-s plămânii ferfeniţă. Chiar adineauri am scuipat sânge (priviţi pata încă udă de pe guler). Gaura asta nu-i o şmecherie, ci o gaură adevărată, tară ea aş muri sufocat. Sunt un om ca dumneavoastră, minus sănătatea. Aş vrea şi eu să pot sta colea pe o bancă, amuzându-mă la broscăriile Moşilor... Să pot bea o halbă, să mă dau în lanţuri, să sâcâi maimuţele, să câştig o solniţă la roată să mă bucur de veselia copiilor, într-un cuvânt să fiu rumen ca dumnealui sau chipeş cum e domnul plutonier. Spovedania asta, merită obolul vostru?"

Vedeţi efectul? Omul e sortit sinuciderii.

Pentru o îndoită crimă: a trădat secretul corporaţiei, prezentându-se bicisnic, bântuit de mizeriile comune ale pământului. A înşelat aşteptarea spectatorului, a bunului, generosului spectator, care pentru trei lei te obligă să-ţi frângi oasele, să te mutilezi, să înghiţi sticlă, să fi paria.

,.E Fea! A fost pescuită în apele Nilului. Vorbeşte şapte limbi, printre care şi ebraica veche!"

Câteva luni de zgomot, îmbulzeală, intoxicaţie: Moşii! E altceva? Dacă aş vrea să-i reduc la expresia lor caracteristică, intimă, esenţială, aş spune că-s numai larmă, un pistol umplut cu vuiet, inofensiv. In afară de timpan, bineînţeles.

Moşii te fac să-ţi dai seama cum nu se poate mai evident, că în individul civilizat doarme ..un om al pădurii", pentru care toată gama de simţiri se traduce prin chiote şi exclamaţii.

Da! Aci eşti în măsură să întâlneşti oameni serioşi, confecţionaţi pentru viaţa de toate zilele din material grav, rigid, deveniţi ca prin farmec, alţii. Cum au trecut bariera, cum au păşit în zona supraluminată. asurzitoare, s-au transformat. „Omul pădurii" a ieşit la iveală.

Senatoail n-a mai găsit un locşor viran pentru severa lui persoană, unde să-şi atârne panoplia de trompete şi pocnitori. Financiarul şi-a denaturat o fizionomie (preţuită la bursă tot atât cât şi acţiunile sale), fixându-şi un nas de carton roşu, burlesc. Şi până şi pretenţiosul monden, acest artist al

aparenţei, maistai al izolării care se evidenţiază, s-a confundat cu colectivitatea stricătoare de personalitate.

Moşii sunt un generator de sociabilitate, o instituţie ce amestecă în acelaşi vacarm. în aceeaşi frenezie primitivă, toate ierarhiile.

Cred că şi menirea lor e să dea omului alte voluptăţi, mai aproape de instinctul lui, decât e în stare să-i acorde rafinamentul civilizaţiei. Se poate compara plimbarea cu trăsura la şosea cu numai cinci minute dinamice de „lanţ"?

Are pentru financiarul cotropit de afaceri grandioase, un farmec mai activ o nouă lovitură de bursă, decât solniţa sau „toaleta" câştigate la „roată"?

De ce gurmandul pentru care masa e un ceremonial şi o artă. se îndoapă aici cu gogoşi şi mititei serviţi la „botu calului", în tacâmuri suspecte, de mâini ce n-au cunoscut niciodată imaculata piele de căprioară a „ober"-ului?

Am văzut aci cucoane, deprinse să refuze zece deserturi până să găsească unul pe plac, delectându-se cu un fel de scamă de zahăr, fabricată de un aparat ruginit, sau după „floricele" preparate în tingiri, din care. de bună seamă se ospătează acasă, în Raion, şi Grivei şi scroafa.

Am pentru instituţia Moşilor o afecţiune ce s-a tradus nu o dată în reportajele mele. Găsesc că parada asta de lumină şi vuiet conţine un înalt precept social, acela de a contopi ierarhiile într-o unică delectare, de a satisface dorinţele unanime oricât de diferenţiate, cu o imparţialitate apostolică.

Stimulator de optimism, va permite slăbănogului succesul „încercării puterii", chiar dacă în viaţa lui n-a mânuit altă greutate decât a linguriţei de ceai de tei. Oricare ar fi forţa loviturii, se va aprinde sus, în catarg, luminiţa izbândei. Are chiar dreptul să se laude:

„Păcat că nu-i prăjina mai înaltă!"

Sau:

„Ciocanul era prea uşor! Izbuteam şi cu o singură mână!"

Va da posibilitate miopului să ţintească precis mireasa de tinichea ce iese de sub perdea: sau va nimeri inima dorobanţului; va declanşa răpăiala toboşarului. Patronul are grijă să-i dăruiască această nevinovată satisfacţie, atât de preţioasă în ochii „damei" ce-1 însoţeşte.

Va proteja destinul bogatului, făcându-1 să potrivească belciugul exact pe capul raţei celei mai grase. Va dovedi obezului pe cântar un minus neaşteptat, iar costelivului un plus important. Moşii sunt un tonic moral. 56

Dar mai există o latură a lui. pe care n-am revelat-o niciodată, din prevedere şi solicitudine, din egoism poate, pentru a nu dezvălui celor fericiţi că gramul lor de beatitudine e rezultatul multor suferinţe, multor sacrificii.

Am ezitat bunăoară, să atrag atenţia asupra femeii- maimuţă, a cărei prezenţă aci înseamnă o evanghelică jertfă şi renunţare, fiindcă graţie acestei jertfe orice vizitatoare- oricât de puţin înzestrată de natură- are dreptul să se considere, prin comparaţie, irezistibilă.

N-am trecut în revistă schilozii, în faţa cărora infirmii intraţi cu taxă se pot mângâia că sunt robuşti şi oameni întregi. Şi atâtea alte eforturi anonime, menite să întreţie iluzia noastră de sănătate şi frumos.

Dar am vizitat ieri Moşii nu fără o strângere de inimă la constatarea că şi aci. fantoma crizei a mai suflat în lumini, a mai redus dinamul zgomotului. Mi-am revăzut cunoştinţele în barăcile rar frecventate şi mi-am spus că trebuie dezvăluită suferinţa acestei lumi neobişnuite, ce se chinuie şi se schilodeşte pentru toţi gură- cască- eu. şi dumneata, şi gloata. - veniţi după bucurii sălbatice.

N-aţi auzit desigur, de existenţa unei„societăţi a voiajorilor bâlceni?"' E o instituţie interesantă şi curioasă, cu sediul în Capitală, cuprinzând membrii întâlniţi în toate iarmaroacele ţării. O şedinţă o adunare a acestei societăţi trebuie să prezinte interes şi în ceea ce priveşte discuţiile, şi în ceea ce priveşte auditorii.

Bănuiesc că aci se dezbat, printre altele, chestiuni de breaslă, probabil şi secrete profesionale, reforme, achiziţii de „fenomene" noi. cota monştrilor, metode inedite de şarlatanii inocente, de unde trebuie să rezulte uimirea noastră de o clipă.

M-am gândit la instituţia asta când am vizitat pe amicii mei dindărătul firmelor pitoreşti, a căror unică grijă e - ferească Dumnezeu! - să nu fi devenit, peste an. oameni ca toţi oamenii.

Vă daţi seama ce ar însemna pentru piticul bărbos II ie Dobrogeanu numai câţiva centimetri de statură în plus? Sau, pentru Nae Olteanu, uriaşul de 2 mtr.40. o închircire fatală, o durere de şale care să-1 oblige la încovoiere? Sau pentru copiii graşi câteva kilograme de osânză mai puţin?

Sesizaţi panica lor eventuală? Efortul ce-1 fac pentru a se menţine în „formă"?

Slavă ţie Doamne! L-am găsit pe Dobrogeanu...nealterat. Dimpotrivă, şi criza ajutând, parcă e mai redus ca altădată. E numai barbă. Probabil pentru că barba nu cere de mâncare. Nu mai e nevoit să doarmă într-o cutie

de vioara, care să-i comprime trupul! Şi Nae Olteanu e la... înălţime. A mai săltat chiar 2 centimetri.

-Cum ai făcut,Nae?

- Am stat în ploaie!, glumeşte gigantul.

Da, „fenomenele" sunt neschimbate. „Copilul-vampir", „cu cap de viţel.piele de broască, urechi de maimuţă, labe de crocodil'"- cum glăsuieşte prospectul - şi-a mai adăugat un beteşug: are bot de ştiucă! Succesul unui an de trainice transformări.

Omului-trunchi nu i-au crescut în intervalul de douăsprezece luni braţele şi picioarele, şi e mulţumit. Continuă să scrie şi să coasă cu gura.

Femeia-gorilă e mai urâtă ca oricând. Şi de aceea e fericită...Pâinea atâtor eforturi pentru o ordine răsturnată, pentru comercializarea spectaculoasă a atâtor diformităţi, deocamdată nu le e periclitată.

Pentai pâine, tânăail inginer american a răsturnat o lege fizică imuabilă, comună tuturor vieţuitoarelor nonnale. umblând cu motocicleta pe pereţi, vertical. E un număr extraordinar. într-o încăpere circulară. înaltă de câţiva metri, americanul se învârteşte vertiginos, adăugând unui meşteşug şi aşa ireal, fantezia unor mişcări ameţitoare, urcând şi scoborând fulgerător, cu o dezinvoltură sfidând moartea ce poate surveni năprasnică, la un milimetru de neatenţie. Tânărul goneşte pe pereţi. în unghi drept cu ei. surâzător, hiperbolic.

L-am întrebat cum i-a venit ideea diabolicei îndeletniciri şi de ce s-a apucat de exhibiţia asta firească doar pentru muşte? Mi-a răspuns: „Nevoia! Pâinea!"

Șaisprezece nebuni de calibrul americanului au plătit până acum cu viaţa pasiunea d-tale pentru senzaţional, simpatice frecventator al Moşilor!

Zvonul Moşilor, auzit de la distanţă, e ca al unei orchestre speciale, plămădite din glasuri şi pocnete, chiote şi scârţâituri, stăpânite în răstimpuri de hohotul brutal al fanfarei.

De aproape, efecte optice. Un nou firmament. Becuri organizate în constelaţii, lampioane-planete. un cer electric, sclipitor ca o vitrină de giuvaergiu. Perspectiva îţi demonstrează toate posibilităţile feeriei: vapoare luminate pentm o serbare nautică: un bal în parcul guvernatorului din Bengal, tot ce poate striga reclama becului şi dinamului. Dar mirajul nu e static. E într-o permanentă mişcare, ca şi cum ai surprinde toţi sorii în conjuncţie. în

frământare. Iată „Carul Mare" învârtindu-se în chip de moară de vânt; iată calea lactee-scoborâtă ca un plafon deplasabil- desfăşurată peste o sută de panorame şi tot atâtea barăci cu „bezele".

La 4 dimineaţa, când lumea mai rezistă doar la restaurantele-varieteu de la intrarea Moşilor, când zorile albăstresc acoperişurile de pânză, fauna barăcilor iese tiptil de sub perdele, din lăzi, de pe estradele drapate, din acvarium. N-o vede nici un profan. Ora asta echivocă îi apartine.

Sirena, răpusă de zece ceasuri de nemişcare, urinează în dosul panopticului. „Femeia cu barbă", spână acum, se pudrează. Omul-gorilă fumează o ţigară în compania vardistului, unicul intrus îngăduit. „Uriaşa" care rupe lanţuri soarbe paharul cu lapte bătut. „Piticul" cu barbă se duce să-şi reia locul decorativ în aleea grădinii romantice. Nae-uriaşul. lihnit, visează un bou fript şi o vadră de vin.

Monştrii au devenit oameni. Fea. ..fecioara nebună cu capu de lemn" a intrat în baraca dresorului de şoareci, un găligan robust pe care turbanul indian şi iataganul sclipitor îl avantajează. Bâlciul şi-a pus surdină. Numai într-un singur loc palpită lampa de carbid, fluturând pe pânza cortului o siluetă aplecată. E a antreprenorului. Personaj frumos şi rumen de sănătate, care-şi numără încasările.

F.BRUNEA-FOX

„Dimineaţa", 1937

CRONICA LITERAR-ARTISTICĂ

1. **Obiect şi funcţii specifice; tipuri de cronică literar-artistică**

Gen ziaristic de sine stătător, cronica literar-artistică se legitimează prin obiect: evenimentul de actualitate din domeniul literaturii şi artei, precum şi prin funcţii specifice: informare rapidă, corectă şi eficientă asupra vieţii la zi a domeniului la care se aplică, promovarea valorilor literar-artistice autentice, respingerea non-şi pseudo valorilor, participarea la procesul de educare estetică a publicului.

Mijlocitor între artist şi public, cronicarul de literatură şi artă este chemat, pe de o parte, să susţină prezenţa operei în spaţiul public printr-un program critic, printr-un efort teoretic de înlesnire a transmiterii mesajului intenţionat de artist, pe de altă parte, să răspundă unor cerinţe resimţite de public la întâlnirea cu evenimentul de literatură şi artă.

Or, pentru a-şi îndeplini menirea, cronicarul de literatură şi artă trebuie să dispună de o solidă pregătire filosofică şi estetică. Adăugând la aceasta o deosebită sensibilitate la frumos, gustul rafinat şi sigur în depistarea valorilor literar-artistice, o bogată şi riguroasă cultură de specialitate, obţinem o sumă a calităţilor indispensabile pentru a putea contribui eficient la promovarea funcţiilor genului ziaristic practicat: cronica literar - artistică.

Cele mai importante funcţii ale cronicii literar-artistice sunt:

a) *orientarea în câmpul literaturii şi artei:*

Accesul unui număr din ce în ce mai mare de oameni atât la procesul creaţiei, cât şi la receptarea operei, sporeşte necontenit oferta literar-artistică adresată unui public care se vede. astfel, în imposibilitatea fizică de a-şi asuma totalitatea valorilor de circulaţie curentă. Aşa stând lucrurile, revine cronicarului obligaţia jalonării unui traseu reprezentativ în universul literaturii şi artei, un traseu care, chiar dacă este. pe alocuri, expresia subiectivităţii cronicarului, este totuşi - sau ar trebui să fie - riguros controlat de asumarea scopurilor majore ale politicii culturale, precum şi de alinierea cronicanilui la comandamentele cultural - artistice promovate de instituţia de presă la care acesta profesează; 60

b) *conştientizarea, prin motivaţie, a sensului în care trebuie dirijate interesele literar■- artistice:*

Demersurile de conştientizare a finalităţii de ansamblu a proceselor de culturalizare în care suntem angrenaţi constituie suportul motivaţional stabil la care se raportează participarea publicului la cultură. Este de aşteptat, aşadar, din partea cronicarului, să orienteze interesele literar - artistice ale publicului spre anume tablouri de valori. în funcţie de gradul asumării conştiente de către acesta a finalităţii produse de politica culturală curentă, să faciliteze acordul intereselor cu scopurile urmărite;

c) *valorificarea axiologica a atitudinii şi preferinţei exprimate:*

Criteriile valorificării axiologice constituie punctul central al activităţii cronicarului de literatură şi artă, întrucât ceea ce conferă validitate atitudinii şi preferinţelor literar - artistice este certitudinea raportării lor la valori autentice, certitudine în absenţa căreia toate celelalte demersuri - de orientare, de valorificare preferenţială, de conştientizare a factorilor motivaţionali - îşi pierd justificarea prin aplicarea la un teren pennanent minat de ameninţarea non -sau pseudo- valorii, pe care nu se poate construi un destin cultural valid.

Principalele tipuri de cronică literar - artistică ce apar în presa noastră sunt:

- cronica literară;
- cronica dramatică;
- cronica cinematografică;
- cronica de artă plastică;
- cronica muzicală;
- cronica (din ce în ce mai frecventă) a programelor de radio şi televiziune;
- cronica (destul de sporadică) de balet şi dans modern.

2. **Judecată si criteriu în cronica literar-artistică**

în elaborarea cronicii literar-artistice, cronicarul foloseşte, de regulă, următoarele tipuri de judecăţi:

a) *judecăţi de existenţă*

Cronica literar-artistică uzează. în general, de trei categorii de judecăţi de existentă:

- prima, cea a judecăţilor de identificare a evenimentului. Astfel, orice cronică literară, de regulă în partea introductivă, alteori expediate la subsol, va cuprinde informaţii cu privire la autorul şi titlul lucrării la care se referă, editura, anul apariţiei, precum şi datele tehnice ale realizării lucrării respective. Cronica dramatică va cuprinde date privind autorul şi piesa, teatrul care o joacă, precum şi date privind realizatorii spectacolului; regie, scenografie, muzică, distribuţie, corp tehnic etc. Cronica de film va cuprinde date de generic: titlu, producători, autori: regizor, scenarist, operator, compozitor, coregraf etc. interpreţi, tehnicieni. Cronica de artă plastică va cuprinde date privind expozantul, genul expoziţiei (pictură, grafică, arte decorative etc), galeriile de artă sau alte săli care găzduiesc expoziţia. Cronica muzicală va informa cu privire la repertoriu, dirijor, interpreţi(orchestre şi solişti), sala de concert etc;

- cea de a doua. formată în principal din fragmentele narative ale cronicii (povestirea, în linii generale, a subiectului cărţii, piesei de teatru, filmului etc),stabilirea genului, şcolii, curentului etc, în care se încadrează evenimentul comentat, inventarierea procedeelor stilistice sau tehnice folosite de autori, constatările cu privire la succesul sau insuccesul de public etc;

- cea de a treia, constând din citate din alte cronici literar-artistice care se referă la evenimentul comentat (de regulă, acestea constituind argumente de autoritate);

b) *judecăţi de gust:*

Din punct de vedere estetic, gustul desemnează, pe de o parte, temperamentul estetic al individului care determină afinitatea lui pentru un anumit registru de valori artistice, pe de altă parte, facultatea de a aprecia intuitiv şi sigur valorile estetice. Cronicarul literar-artistic apelează la gust în această din urmă accepţiune a sa, întrucât, dacă în primul său înţeles gustul denumeşte o facultate relativă şi schimbătoare, cel de al doilea înţeles al gustului denumeşte o facultate sigură şi perfectibilă prin exerciţiu cultural, orientată după criterii care permit să distingem între bunul şi prostul gust. Or, cronicaail este mai mult decât contemplatorul privat al operei de artă ce constată că aceasta îi place sau nu, el reprezentând un „arbitru" al gustului.ce se exprimă ca exponent al exigenţelor, idealurilor şi gusturilor estetice ale epocii şi climatului socio-cultural din care face parte, formulându-şi judecăţile în numele lor.

Ambiguitatea gustului face însă ca judecăţile de gust să-şi găsească un loc destul de redus în cazul cronicii literar-artistice, ele fiind mai degrabă instrumente ale cronicarului în procesul depistării valorilor literare şi artistice care merită să facă obiectul cronicii;

c) *judecăţi de valoare:*

Dat fiind că funcţia majoră a cronicii literar-artistice ţine de aprecierea valorilor literaturii şi artei, atât din punct de vedere al structurii ideatice şi calităţii mesajului, cât şi din cel al modalităţilor de expresie, locul principal în cronică va fi rezervat judecăţilor de valoare. Cele mai des folosite judecăţi artistice de valoare sunt:

1. judecăţile de valorizare care conferă unei opere sau unei părţi a acesteia atributul de„frumos"sau „urât", în sensul izbutirii sau neizbutirii estetice. Judecăţile de valorizare pot fi *universal afirmative sau de perfecţiune {„Craii de curtea-veche"* de Matei Caragiale este un roman frumos, adică izbutit, din punct de vedere artistic), *universal negative („Lazăr de la Rusca"* de Dan Desliu este un poem urât. adică neizbutit din punct de vedere estetic) sau particulare (,.Din când în când bunul Homer doarme'[1] scria Horaţiu, înţelegând prin aceasta că şi capodoperele homerice au, pe alocuri, neîmpliniri estetice);

2.*judecăţile de valorizeze relativă sau de ierarhizare,* constând în situarea diferitelor opere pe diferite trepte ale izbutirii estetice. Judecăţile de ierarhizare pot fi obiective *(,Divina comedie"* a lui Dante este o operă mai valoroasă decât *„Ţiganiada"* lui Budai-Deleanu) şi subiective (făcând totuşi rezerva că *.Divinei comedir* îi prefer pentru orele mele de desfătare artistică. *„Ţiganiada");*

3.*judecăţile de compensaţie,* ce constau în ierarhizări care presupun o valorizare anterioară. (Dacă, de ex. am emis o judecată de valorizare universal afirmativă despre desenele lui Constantin Piliuţă: *.Desenele lui Constantin Piliuţă sunt frumoase"* şi o judecată de valorizare universal negativă despre picturile autorului: „Picturile lui Constantin Piliuţă sunt urâte", sau cel puţin o judecată de valorizare particular negativă: „Unele dintre picturile lui C. Piliuţă sunt urâte", putem construi o judecată de compensaţie: „Desenele lui Piliuţă sunt mai frumoase decât picturile sale", cea ce. cel puţin după părerea noastră, este şi adevărat);

4. *judecăţile de caracterizare,* care atribuie operei apartenenţa la o anume categorie estetică. („O *scrisoare pierdută'* de I.L. Caragiale este o capodoperă a comicului);

5. *judecăţile de analogie,* care caracterizează o anume operă artistică, stabilind analogii cu o altă operă artistică mai general cunoscută, al cărui prestigiu se presupune a fi meritat şi de opera în discuţie („Balzac. întocmai ca Shakespeare, a pictat toate categoriile de scelerați: pe acea din lumea bună şi din boemă, pe acei din puşcărie şi din spionaj, pe cei din bănci şi din politică. întocmai ca Shakespeare. a zugrăvit pe monomanii de toate speţele: pe acei ai avariţiei, ambiţiei şi ai ştiinţei, ai artei, ai dragostei paterne şi ai iubirii", scria Taine într-un eseu consacrat lui Balzac);

6. *judecăţile de motivaţie,* care dau, o dată cu caracterizarea operei, şi motivul preţuirii ei artistice („Lucrarea domnului Caragiale este originală: comediile sale pun pe scenă tipuri din viaţa noastră socială de azi. şi le dezvoltă cu semnele lor caracteristice'", scria Maiorescu despre Caragiale).

Este evident că prezenta clasificare a tipurilor de judecăţi folosite în cronica literar-artistică are mai degrabă virtuţi didactice, pentru că, altfel existenţa lor reală este una de obligatorie vecinătate, de completare şi susţinere reciprocă într-un edificiu unitar şi. tocmai de aceea, coerent. în absenţa judecăţilor de existenţă, care dau posibilitatea identificării evenimentului literar-artistic care face obiectul cronicii, demersul critic ar funcţiona în gol. excluderea judecăţilor de gust ar priva cronica de prezenţa spirituală s autorului, transformând-o într-o construcţie rece şi impersonală, iar lipsa judecăţilor de valoare ar goli de obiectivitate orice apreciere sau ierarhizare.

Conţinutul principal al judecăţilor artistice de gust şi de valoare fiind distingerea valorilor din câmpul literaturii şi artei de nonvalori şi ierarhizarea valorilor artistice, cronicarul de literatură şi artă va trebui să se raporteze permanent la un set admis de criterii. Acestea sunt:

a) *Criteriile de calitate artistică*

1. *Criterii estetice,* cum sunt expresivitatea operei, forţa sa de sugestie, originalitatea, caracterul său simbolic, idealitatea, măsura în care este reprezentativă, concordanţa intenţiei cu realizarea formală, locul şi rolul operei în cadrul seriei sau contextului artistic din care face parte, măsura în care se realizează unitatea dintre concret-senzorial. concret-istoric şi general uman. caracterul de structură realizat printr-un act de compoziţie, armonia şi

starea de tensiune, caracterul spectaculos, forţa de influenţare **a** sensibilităţii publicului.

2. Criterii extra- estetice, vizând funcţiile sociale ale operei, importanţa sa în contextul cultural din care face parte, accesibilitatea, succesul sau insuccesul.

3. *Criterii general-culturale,* ideologice, cum sunt umanismul, caracterul popular, gradul de exprimare a specificului naţional, integrarea în universalitate.

b) *Criteriile de ierarhizare artistică*

Nediscutând aici problemele de ierarhizare care ţin de progresul artistic (criterii de care sunt interesaţi cu precădere criticul şi istoricul de literatură şi artă), este de observat că în procesul de ierarhizare cronicarul va porni, de obicei, de la ceea ce Tudor Vianu numea adâncimea artistică a operei, depistabilă în procesul receptării. Şi cum actul receptării operei se realizează pe căi ce ţin de emoţie, spirit şi intelect, criteriile de adâncime artistică a operei (de ierarhizare, deci) vor fi:

1. *Complexitatea componentei emoţionale a receptării* (gravitatea emoţiei declanşată de poezia eminesciană, puternicul său răsunet organic vădesc una dintre culmile cele mai înalte ale realizării artistice):

2. *Complexitatea componentei spirituale a receptării* (după lectura operei eminesciene suntem alţi oameni, cu un alt tip de reacţie spirituală în faţa vieţii):

3. *Complexitatea componentei intelectuale a receptării* (cu cât o operă dă naştere mai multor interpretări - operaţie ce ţine de intelect - cu atât este mai adânc artistică).

3. Modalităţi critice; modele şi antimodele

Felul judecăţilor folosite de cronica literar-artistică duce la concluzia că demersul critic constă într-o valorificare a evenimentelor literar-artistice, ghidată de gust şi judecăţi de valoare. „Critica artistică este atât o operaţie intuitivă, cât şi una intelectuală. Ea presupune cel puţin trei operaţii: o înţelegere, o explicaţie şi valorificarea fiind o sinteză a procedeelor intuitive ale gustului cu procedeele raţionale ale judecăţii de valoare" .

Mihai Ralea, *Prelegeri de estetică,* 1972. Ed. Ştiinţifică. Bucureşti.



Pe drumul ce duce de la înţelegere la apreciere, critica - cronica literar-artistică, de asemenea, - străbate mai multe etape, ale căror caracteristici definesc principalele modalităţi de critică:

a) *Impresionismul critic,* care constă într-un demers bazat aproape exclusiv pe jocul liber al intuiţiei şi inteligenţei, întemeindu-şi judecăţile de valoare cu precădere pe gustul artistic al autorului. Cronicarul impresionist va transcrie sentimentele trăite la contactul cu opera, asociaţiile de natură cultural-artistică pe care aceasta le trezeşte în el, reveriile sale ocazionate de receptarea operei.

Un impresionism critic de foarte bună calitate presupune o intuiţie sigură a valorilor, un gust îndelung probat în critica de artă şi vaste cunoştinţe în domeniu, transformând cronica într-un adevărat spectacol, cultura cucerind prin erudiţie şi farmec.

La polul opus se situează impresionismul critic făcut de nevoie, în lipsa culturii de specialitate şi a profesionalismului necesar, care pune în circulaţie trimiteri banale la un univers cultural limitat şi, adesea, de îndoielnică valoare, exclamaţii nemotivate şi trucate candori în fata operei de artă:

b) *Critica morfologică şi stilistică,* interesată cu precădere de modul specific estetic de structurare a operei de artă. de distingerea acelui raport între elementele operei care dă unitatea întregului, de depistarea peceţii pe care viziunea originală a artistului a imprimat-o operei, de motivaţiile lăuntrice şi de particularitatea lumii de valori pe care opera le pune în circulaţie.

Critica morfologică şi stilistică solicită o foarte bună cultură de specialitate, o cunoaştere amănunţită şi, dacă se poate, din interior a domeniului la care se aplică, motiv pentru care este întâlnită cu precădere în presa de specialitate.

în absenţa unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului literar-artistic, viziune însuşită de pe poziţiile esteticii, ale filosofiei artei, critica morfologică şi stilistică se poate transforma - şi uneori se şi transformă - într-un demers critic tehnicist uscat şi incifrat, fără aderenţa la publicul larg;

c) *Critica apreciativă,* care duce mai departe demersul critic, producând aprecieri în legătură cu meritele sau scăderile operei de artă, precizând dacă opera este într-adevăr unitară şi originală, dacă influenţa ei asupra publicului este una superficială sau adâncă şi de durată, dacă prezintă noutate în raport cu alte opere, dacă atinge un nivel de armonie şi plenitudine

mai mare sau mai mic în raport cu alte propuneri artistice, dacă nu cumva este o construcţie epigonică sau o simplă bizarerie tară nici un viitor.

Analiza oricăruia dintre textele reprezentative pentru starea la zi a cronicii literar-artistice în presa noastră demonstrează că această clasificare a criticii în modalităţile amintite are, ca şi clasificarea judecăţilor cu care operează criticul, virtuţi în primul rând didactice, un valoros demers critic nefiind posibil decât prin apelul simultan la toate cele trei modalităţi critice. în absenţa criticii apreciative, impresionismul critic va fi lipsit de suportul judecăţilor de valoare, rămânând doar notarea unor simple impresii sentimentale, în timp ce critica apreciativă, fără apelul la intuiţie şi gust rămâne adesea o operaţie aridă, fără putere de convingere.

Aşadar, în nici o cronică literar-artistică ce poate constitui, prin calităţile sale. un model al genului, nu vom găsi, riguros departajate, grupuri de judecăţi de existenţă, de gust sau de valoare, după cum nu vom putea izola fragmente de pur impresionism critic, de exclusivă critică morfologică şi stilistică, sau apreciativă. Autorul va face, însă, apel, în construirea unui demers critic unitar şi apt să răspundă funcţiilor specifice ale genului, la toate-sau aproape toate-tipurile de judecată amintite, va lua în considerare toate criteriile de calitate şi ierarhizare artistică impuse de teoria artei respective şi nu-şi va refuza nici una dintre modalităţile critice încetăţenite în activitatea cronicarului de literatură şi artă.

Pentru exemplificarea afirmaţiilor făcute până aici. propunem urmărirea modului în care se poate elabora o cronică literar - artistică de calitate, într-un cotidian de informare generală. Şi ne vom opri-nu tocmai la întâmplare, ci datorită locului important pe care acest tip de cronică îl ocupă în presa noastră- la o cronică cinematografică.

încă de la început este de observat că. într-un peisaj cinematografic în care noutăţile se succed într-un ritm de 2-3 premiere pe săptămână, cronicarul se va opri doar la momentele semnificative, lăsând ştirii cultural -artistice dreptul şi obligaţia de a se referi la întreaga ofertă cinematografică.

Alegerea filmului de comentat ţine de obligaţia cronicii de a orienta gustul public spre valori literar-artistice de un ordin din ce în ce mai înalt, precum şi de politica ziarului cu privire la cinema, politică ale cărei dominante ar trebui căutate în susţinerea filmului românesc şi orientarea cinematografiei naţionale prin reliefarea valorilor exemplare ale creaţiei din acest domeniu.

Având în vedere aceste cerinţe, ne vom opri la un film românesc „Secvenţe", de Alexandai Tatos - film intrat în zestrea activă a Cinematecii române - a cărui exemplaritate urmează a fi demonstrată. De ce este filmul ales demn de interesul cronicarului? Pentru că este o operă de o factură mai specială.

„JEste vorba de un film în film. Un film despre filme. Ne aflăm deci în interiorul unei categorii de pelicule care au început să se impună când cinematograful a intrat intelectual-mente într-o viaţă adultă. Când, în sfârşit, s-a putut considera apt să se analizeze şi pe sine. Să fie şi oglinda oglinzii. Dacă vreţi, este filmul ca autoportret".

Situarea operei în discuţie într-o anume arie tematică îi poate prilejui cronicarului un fragment de impresionism critic de cea mai bună calitate. probând gustul său sigur, inteligenţa asociativă şi solida cultură de specialitate, care-i dau posibilitatea să treacă în revistă un vast capitol din istoria cinematografului, constituit din filmul ca mărturie a conştiinţei de sine.

Jn Ziua Lăcustei *autocritica filmului s-a transformat în harachiri. In 8 1/2 confesiunea lui devine coşmar. In* Comedia mută — *pantalonadă. De la* Tăcerea e de aur *a lui Rene Chir, ba de mai înainte, până la* Sclava iubirii *de Nikita Mihalkov şi mai încoace, filmul simte nevoia să treacă la judecata judecătorului. Să-şi facă -cum ziceam - autoportretul. Narcisismul a ascuns şi ascunde crize de conştiinţă. Tonul e de fiecare dată altul. Şi unghiul variază. Malle* (Viaţa particulară^ *nu seamănă cu Russell* (Valentino), *nici Minelli* (Faţă-n faţă) *cu Wajda* (Totul de vânzare). *Zona dramatizării, în schimb, rămâne mereu aceeaşi, fiindcă în ultima instanţă orice film-autoportret ajunge la aceeaşi confruntare. Confruntarea între adevărul brut şi adevărul reflectat. întâlnirea nu* > *este niciodată în favoarea filmului, acuzat constant de iluzionism. Mai mult sau mai puţin răspicat, toţi cineaştii sunt pe urma celui care spune că adevănd nu poate face atât bine în lume cât rău pot să facă aparenţele lui. Şi care-i arta care ştie cel mai bine să titicheze dacă nu arta care s-a născut dintr-un truc? "*

Trimiterile la atâtea filme care au marcat o dată în istoria cinematografiei nu sunt aici doar gratuita probă de erudiţie întâlnită nu de puţine ori în cronica noastră literar-artistică. ci demersul critic necesar situării creatorului român într-un capitol cinematografic la a cărui unitate tematică fiecare cineast a contribuit în modul său specific. [68]

, Alexandru Tatos nu face opinie separată. Nici el nu se înscrie in apărarea filmului. Ce-i reproşează? Lipsa de autenticitate. Serbezenia. Mai precis:falsul'".

Ajuns aici, după fragmentele dominate de judecăţi de gust şi de valoare, cronicarul simte nevoia să-şi întemeieze aprecierile pe faptele cinematografice din care este construit filmul în discuţie. Lucru pe care îl va realiza apelând cu precădere la judecăţile de existenţă, cu ajutorul cărora va rezuma ceea ce teoreticienii celei de a şaptea artă numesc story, povestea adică.

„Ne aflăm în faţa a trei scheciuri şi fiecare scheci porneşte, de fapt, de la un fals, în Telefonul, *un băiat, tip student necăjit, unul dintre aceia care trăiesc din bursă, formează numere de telefon, chiamă colegi, se scuză, de deranj, le povesteşte reţinut, dar clar cum stă cu hepatita - am ieşit ieri din spital - se invită delicat la fiecare, dar acum, în noaptea de revelion, toată lumea petrece, nimeni n-are timp pentru un june fără rost. Cunoştinţele se eschivează, se scuză, îl amână şi băiatul respins rămâne lângă telefonul public, dezorientat. Coada care-l bombăne, asistenţa care-l ascultase la început impacientată, pe urmă curioasă, a rămas şi ea tulburată. O clipă. In momentul următor, undeva se aude o clachetă şi o voce feminină strigă: Fericirea, cadrul 547, turnat I. Va să zică băiatul e actor şi toată povestea n-afost decât o înscenare. Un bărbat în haine de piele, filmat fără ştirea lui, începe să vocifereze: Cum vă permiteţi? Vă bateţi joc de noi?*

Prospecţia, *al doilea scheci, se construieşte tot pe un fals, Echipa de filmare, înfrigurată, înfometată, a ajuns la un bufet şi pentru că responsabilul e ciufut, cineva inventează o poveste cu: Domnul procuror a avut mult de lucru şi ar vrea să mănânce bine. în primul scheci, un fals bolnav face să curgă lacrimi. In al doilea scheci, un director de film travestit, împotriva voinţei lui, în procuror, face să apară cotletele, salatele, cartofioriprăjiţi.*

Patru palme, *cel de-al treilea scheci, se bazează tot pe o răsturnare, mai exact pe un şir de răsturnări: figuranţii sunt, de fapt, eroi: eroii sunt, de fapt, figuranţi; justiţiarul e, de fapt, impostor; conflictul simulat cu atâta patos în faţa camerei se petrece, de fapt, în spatele ei. Tot timpul, nu avem de-a-face decât cu aparenţe de adevăr. Bărbatul de la pian îşi mişcă degetele pe clape, dar nu ştie să cânte, lăutarul împinge arcuşul cu eleganţă, dar nu scoate decât scârţăituri*



fn-are importanţă! melodia se va pune in play-back!) Chelnărul face pe chelnărul dar habar n-are cum se serveşte garnitura. Şemineiil e de decor. Antricotul e recuzită (e stropit cu gaz?), actriţa trebuie să plângă, dar n-are lacrimi (nu-i nimic! machieuza îi picură sub pleoape glicerina). Ce staţi ca nişte statui? Vorbiţi! - poiimceşte regizorul. Figuraţia începe să dea din buze. Nu se aude nici un sunet, dar toţi mimează că vorbesc, mimează că râd, mimează că există. Stop! a fost bine! - conchide mulţumit regizorul din film.

Rezumarea epicii filmului, preponderent constatativă, nu este însă o povestire neutră, ci una construită în aşa fel încât să păstreze pemianent în subtext judecata de valoare avansată în deschiderea cronicii, după care Alexandru Tatos ar reproşa filmului -artei cinematografice, în general - lipsa de autenticitate. Povestea însăşi - mai bine zis, povestirile - justifică aprecierea cronicarului prin felul în care sunt concepute. In care fel. însă? Analiza modului în care Tatos îşi edifică filmul îl va purta pe cronicar pe terenul criticii stilistice, dovadă a capacităţii sale de a depista - şi comunica cititorului - pecetea pe care viziunea originală a artistului a imprimat-o operei.

Aşa cum am văzut, regizorul din film era mulţumit de opera sa.

Regizorul din viaţă, care e şi autorul scenariului, ricanează. Tripticul vrea să fie - şi reuşeşte - un refuz al filmului în care totul e artificial, în afara pionezelor. Cum ziceam, se caută autenticitatea în toate planurile. In primul rând, în intrigă: actorii de pe platoul din platou înscenează o ciocnire din anii ilegalităţii, dar cuvintele sunt sălcii, emoţia inexistentă. Adevărata răfuială se consumă între doi bărbaţi (Geo Barton -Ion Vîlcu) care acum fac figuraţie, dar în anii aceia au fost interpreţi. In mod simbolic, desigur, adevărul e în afara platoului şi pulsează fără ca artiştii să-l vadă. Se caută autenticitatea de situaţie: echipa de filmare este jucată chiar de interpreţii ei reali: regizoml pe regizor, operatorul pe operator, actriţa pe actiiţă. Cineaştii vorbesc cu frazele lor de fiecare zi (n-au replici!), îşi spun pe nume ca în viaţă (Sandule, Emilia, Florin), se agită pe coridoarele unui Buftea veritabil, se ciocnesc cu persoane reale (de pildă un Lucian Pintilie, surâzător, patern, nu lipsit de ironie).

Articulaţiile nu sunt întotdeauna la fel de bine strânse. Uneori, de pildă în scenele lui Mircea Diaconu, montajul şi camera vrăjite, parcă, de interpret, par mai de grabă interesate de teatralitatea 70

momentului decât de expresivitatea lui cinematografică. în pofida unor dilatări şi stagnări de ritm, cele trei povestiri evoluează într-o atmosferă dominată de prospeţime şi suculentă. Autorul nu dispreţuieşte pata de cu/oare. In partitură revine des un anume pizzicato pitoresc, inspirat mai ales de personaje mai mult sau mai puţin fulgurante: o cucoană a coborât la telefonul public în capot, un soţ s-a abţiguit şi-n loc să ducă pâinea acasă recită prin localuri: Noi vrem pământ!; o bucătăreasă corpolentă şi perplexă: un fost patron de local de lux: un: Mon colonel etc. Peste toate aceste figuri rupte din viaţă planează compoziţia lui Mircea Diaconu, care transformă schiţa Prospectia *într-un savuros recital. înfofolit în fular, sub o pălărie de nedezlipit. înfăşurat în şorţ, cu verigheta groasă pe degetul mic. actorul face din acest responsabil de bufet un fel de Miţa Baston de genul masculin. Adorantul e răvăşit de o presupusă traducere din amor. E turmentat de ideea răzbunării nu cu vitrion englezesc, ci-o să vedeţi - cu un covor. Cu inteligenţa-i cunoscută, Diaconu suprapune drama sentimentală pe spaima comercială. Şovăieli şi tactici de candidat la ilicit se întretaie cu suspine, cu gingăşii de amorez nefericit. Un ochi rade tot. In celălalt clipeşte un angef.* Critica stilistică se prelungeşte firesc într-o critică morfologică, prin intennediul căreia cronicarul va putea să deceleze contribuţia specifică a tuturor compartimentelor de creaţie la reuşita de ansamblu a filmului.

> *,£ă nu uităm contribuţia echipei, imaginea semnată de Florin Mihăilescu — în scenele de film — în film convenţională, greoaie, aproape bolovănoasă, în acele de aşa-zisă viaţă inventivă, suplă, nu lipsită de un anume mister al creaţiei. Foarte subtilă plastica filmului semnată de Andreea Both şi Nicolae Şchiopii (scenografie), de Svetlana Mihăilescu şi Andreea Hasnas (costume). In această revărsare de prost gust o mare revărsare de bun gust. Locuinţa gestionarului cu faimoasa sufragerie, cu faimosul dormitor unde o vom vedea atât cât se aprinde şi se stinge lumina, pe ea, pe trădătoarea care s-a dus la oraş ca să se coafeze şi s-a întors seara cu maşină mică - locuinţa, zic, e antologică'.*

La capătul cronicii, aprecierea privind calitatea filmului şi locul său în creaţia noastră cinematografică vine clară şi tranşantă.

> *Jn filmografia lui Alexandru Tatos - un salt. In contextul cinematografiei noastre - o reuşită. Şi chiar mai mult decât atât. Un*

moment de adevăr. Moment cu atât mai important cu cât adevărul de data aceasta, e despre sine, E adevărul din autoportret'.

Puse cap la cap, fragmentele acestei cronici cinematografice reproduc fidel, şi aproape în întregimea sa, cronica filmului semnată de Ecaterina Oproiu în „România liberă" din 3 decembrie 1982. Integrarea acestei cronici în lecţia noastră nu este decât ceea ce s-a vrut iniţial, adică oferirea unuia dintre atâtea alte posibile modele de cronică literar-artistică, refuzând statutul de canon într-un domeniu în care reţetele sunt imposibile, iar eventuala lor inventare ar fi dăunătoare.

Refuzând reţetele, avem însă convingerea că - presupunând împlinite obligaţiile ce ţin de pregătirea generală şi cultura de specialitate - cea mai bună şcoală pentru un aspirant la statutul de cronicar este lectura asiduă a modelelor genului, modele existente atât în sfera clasicilor criticii noastre literare şi artistice, cât şi în cea mai bună parte din practica la zi a presei noastre.

Aşa cum am văzut, un valoros demers critic ţine, în acelaşi timp. de savoarea stilistică a impresionismului critic, de rigoarea şi necesara profesionalitate a criticii morfologice şi stilistice, precum şi de echilibrul şi justeţea aprecierii. De altfel, absolutizarea uneia sau alteia dintre modalităţile critice inaugurează seria principalelor categorii de defecte depistabile în practica de fiecare zi a cronicarului de literatură si artă, serie la care trebuie să adăugăm diletantismul, îngrijorător de frecventele dovezi ale lipsei de profesionalitate a cronicarului de literatură şi artă, tehnicismul exagerat al unor cronici şi caracterul pur exclamativ al altora, desele incifrări la nivelul limbajului - reflex al unor vicii de conţinut, snobismul unor cronicari şi conformismul estetic al altora.

Dar, ca şi calităţile, nici defectele nu au o existenţă reală riguros departajată; şi ele trăiesc într-o bună vecinătate, se completează şi se sprijină reciproc.

Exemplele care urmează sunt luate, la întâmplare, din practica la zi a cronicii literar-artistice.

Astfel, dacă într-o cronică dramatică intitulată *Premieră la teatrul Mihai Eminescu: Destine şi iubiri* de Octavian Sava defectul de căpătâi este abundenţa judecăţilor de existenţă în dauna aprecierii critice, lectura cronicii

va scoate la iveală şi alte defecte. După câteva sumare aprecieri în nici un fel susţinute de argumente, autorul recurge la povestirea piesei.

, Piesa Iui O. Scn'a are un caracter romanesc. Urmăreşte destinul unui personaj din copilărie pănâ la maturitatea deplină. Un destin dramatic: fetiţa Ioana este abandonată de mama sa în timpul foametei de după al doilea război mondial. Din orfelinat, copila este luată de o femeie exemplară. Este crescută cu dragostea unei adevărate mame. Mama adoptivă este răpusă de o boală necruţătoare iar fata. cu bacalaureatul luat, rămâne a doua oară orfană. O caută pe prima mamă şi găseşte o familie compusă dintr-un tată foarte ocupat cu problemele unei întreprinderi, im frate cu o situaţie proastă la învăţătură şi o mamă cu dureri de cap. Neaşteptatul membru al familiei este primit cu bucurie de tată şi fiu şi cu spaimă şi remuşcare de mama bolnavă. Ioana încearcă să devină elementul unificator al familiei. Vrea să limpezească relaţiile familiale deteriorate. Nu izbuteşte şi se retrage. Devine medic, se dedică profesiunii într-un sat izolat, câştigă faima profesională şi aşa mai departe. Conflictul cu mama denaturată se-ncheie prin moartea mamei". După această povestire care nu vădeşte nici un fel de aplicaţie la gen, povestire prin care crede că a epuizat problemele textului, autorul continuă cu câteva consideraţii teoretice pe cât de banale, pe atât de false în vaga lor generalitate.

> *,^Ziceam că piesa are un caracter romanesc, ceea ce nu este profitabil pentru teatru. Dar problemele profund omeneşti ridicate de subiectul acţiunii înlătură dificultăţile unei construcţii fără rigoare dramatică. Spectatorii au vibrat, melodramatismul întâmplărilor a găsit, ca întotdeauna, suflete sensibile, pe care le-a impresionat sincer destinul nedrept al unui om ".*

Aşadar, în concepţia autorului, atât de complicatul raport text-spectacol, în rezolvarea căruia stă de cele mai multe ori reuşita montării unei piese pe scena unui teatru, se lămureşte de la sine dacă întâmplările au ceva melodramatic, care impresionează ca întotdeauna sufletele sensibile. Şi cronica mai continuă pe două alineate, în care sunt trecute în revistă nişte nume de actori, care par a juca în spectacol cam acelaşi rol, iar despre scenografie ni se spune că: „are o simplitate care refuză orice comentariu. Este în conflict cu intenţia autorului de a"... etc. etc.

Alte cronici, cum ar fi cea de artă plastică intitulată *Pictura poetică,* păcătuiesc prin precaritatea evidentă a culturii de specialitate, fapt care-1 sileşte pe aitfor să inventeze false probleme.

> *„Ce trebuie să se înţeleagă atunci când spunem că pictorul este poet?-Aparent, exprimarea este nu numai bizară, dar poate cădea bitr-un flagrant nonsens. Şi totuşi o folosim deseori, căzând cu toţi de acord asupra semnificaţiei sale. Căci pictorul-poet, trebuie să ştim, este acela care simte poezia din jurul său, o descoperă şi o redă (sau recreează cu instrumente specifice). Am recurs la această introducere cu gândul de a lămuri demersul soţilor Măria şi Ion Negruş, prezenţi cu o expoziţie demnă de tot interesul la Galeriile Victoria".* în ce constă demersul soţilor Neguş?
>
> „M/ra *Neguş scoate la îveală poezia, chiar dacă din spaţii asemănătoare, într-un chip auster. Nu o valorifică în sensul exhibei, ci o furnizează pur şi simplu. M-aş opri la un exemplu - acel peisaj industrial care, am părerea, poate sta mărturie asupra viziunii* propusă de artistă (...). Şi aşi trece mai departe la naturile statice, cu atât mai vii, cu cât sunt mai casnice(...)".* Şi cronica merge mai departe, într-un stil parcă şi mai aiuritor, cu

referire la cel de al doilea expozant.

> *Jon Neguş împarte luminile într-un alt mod. Peisajele dau senzaţia unui eşantion din nesfârşit, crezi, eşti convins că din natură nu reuşeşti să decupezi, vastitatea surprinzând-o înfidgurarea doar a unei note a ei. Rigurozitatea domină în cazul lui Ion Neguş spontaneitatea. Lucrările sale sunt rezultatul unui acumulări practice, iar semnul distinctiv este aşezat cu un foarte ascuns contrast".* în finalul cronicii, răspunzând parcă banalităţii din introducere, găsim o

altă falsă problematizare.

> *,Avem de-a face cu o expoziţie a unor pictori-poeţi. Şi pentru o clipă te gândeşti la avatarurile poeziei translate prin pictură. Monocromia trebuie păzită de monotonie. Vor avea ştiinţa necesară pictorii-poeţi pentru ăveghea? "* Evidente inadecvări la gen - printr-un mecanism verbal pretenţios şi

care părea funcţiona în gol - vădeşte şi cronica literară: Ion Chirie: Viaţa elementară.

> *„Lupta cea mai grea a poetului a fost dusă, ca în vechia tragedie, cu un destin potrivnic omului: M-a-mpins pe trotuar şi-o coborât /cu*

IA

vorbe împoşcând, nesăbuită / atât silă ni-a făcut, în timp / ce se-na/ţă, în ochii mei ca rea ursită! (Ursita).Ravagiile umane şi umanitare ale ursitei sunt revoltător de tulburătoare, în sugestia ei, expresia poetică fiind cutremurătoare. La casa copilului e multă gălăgie / Câţiva părinţi au venit cu daruri / Dar soarta joacă mai departe / nevinovate suflete la zaruri (La zaruri). Uneori destinul intră însă în complicitate cu hibrisul nostru, moment al adevărului, recunoaşterea se face cu ciudă şi revoltă de sine: La noapte am să mă strecor pe urmele lui / şi-am să-lgăbuiesc în grădina municipalităţii (...). Şi totuşi, reala originalitate a volumului de faţă vine din cealaltă direcţie ce depăşeşte fenomenul către noumen, cum ar fi spus Lucian B/aga şi el se numeşte neofit".

Şi exemple de flagrantă neînţelegere a domeniului artistic asupra căruia se fac referiri, de falsă problematizare, de limbaj gongoric fără acoperire ideatică, de preţiozităţi ridicole şi plictisitoare banalităţi ar putea continua. Dacă, însă, ne oprim aici, este pentru că ele se găsesc cu destulă uşurinţă în colecţii de reviste şi ziare. Atragem, totuşi, atenţia că acestor defecte, care ţin de calitatea profesională a cronicarului, li se adaugă altele care ţin de probitatea sa profesională, cum ar fi concesiile făcute unor interese personale sau de grup, deturnarea atenţiei de la operă la persoană, precum şi aşa-numita critică de serviciu, demers trudnic şi steril într-un teritoriu care ar trebui să fie şi, în cea mai mare parte a sa, este, unul al pasiunii şi bucuriei creatoare.

BIBLIOGRAFIE

Hervouet, Loic, *Ecrirepour wn lectur,* 1975. Trimedia, Lille *Martin—Lagardetie,* Jean Luc, *Ecrire, informer, convaincre,* 1994. *Paris Syiros* RALEA, Mihai, *Prelegeri de estetică.* 1972, Ed. Ştiinţifică. Bucureşti. *Vìaiui,* Tudor. *Estetica,* 1968, Ed. pentru Literatură, Bucureşti.

Redactor- Adela DEAC
Tehnoredactor: Marcela OLARU

Bun de tipar: 13.01.2004; Coli tipar: 4.75
Format: 16/61x86

Editura şi Tipografia Fundaţiei *România de Mâine*
Splaiul Independenţei nr.313. Bucureşti,
sector 6,0. P. 83. Tel şi fax.: 410 43 80
www SpiruHaret.ro e-mail:
contact@edituraromaniademaine.ro

Sfarsitul documentului.